FONDS DARSTELLENDE KÜNSTE

Wolfgang Schneider,
Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.)

Transformationen der Theaterlandschaft

Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland

[transcript]

Wolfgang Schneider,
Fonds Darstellende Künste e.V. (Hg.)

Transformationen der Theaterlandschaft

Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland

Inhalt

Handlungspotenziale der Kunstförderung

Kunstförderung im Föderalismus

Anhang



Transformationen der Theaterlandschaft

Zum Paradigmenwechsel in der Förderung Freier Darstellender Künste

Wolfgang Schneider

Die Coronakrise wird »auch die Arbeit und die Ästhetik von Theater und Performance erheblich und dauerhaft verändern«, prophezeien die einen.[1] Andere wollen aus dem Lockdown lernen und mit »Digitalisierung und Digitalität als Chance nach Corona« Theater neu erfinden.[2] Die Praxis der Freien Darstellenden Künste ist da bereits in Bewegung; denn viele agierten im Lockdown mit Online-Inszenierungen und kontaktlosem Theater, *Live-Chats* und *Zoom-Panels, Screen-Sharings* und *Streams,* manche gerne auch noch mit der guten alten Aufzeichnung von der Standkamera aus der letzten Reihe. Bei vielen Theaterschaffenden bleibt aber doch eine Skepsis gegenüber diesem Paradigmenwechsel in der Pandemie.

Einiges ist zum Thema bereits veröffentlicht worden, zumeist eher spontane Texte aus dem Homeoffice.[3] Es geht darin um persönliche Befindlichkeiten und um individuelle Erfahrungen, aber auch um das künstlerische Tun. »Gehe online, schaffe Sichtbarkeiten, brich zusammen, stelle fest: Das funktioniert alles überhaupt nicht«, schreibt ein Kulturjournalist und das Inklusionstheater *Meine Damen und Herren* sieht mehr Risiko als Chance, weil es ihnen schwerfalle mit »Tempo und Anspruch an Aktualität« Schritt zu halten.[4]

Als eigentliches Virus der Gesellschaft identifiziert ein feministisches Performancekollektiv: »Individualisierung, Abschottung, Privatisierung, Kapitalisierung, Hierarchien«.[5] Auffällig viel wird polarisiert, nur in wenigen Beiträgen geht es um kulturpolitische Perspektiven. Als sei das Theater selbstverständlich und nicht nach wie vor existenzbedroht. Gut, dass aber auch zentrale Aufgaben formuliert werden: »Die Aufhebung jener Barrieren, die verletzliche Personen vom Theater abhalten«; gut, dass mehr Zeit für Reflexion eingefordert wird, »um bisherige Produktions- und Förderpraxen sowie Organisationsregime zu hinterfragen«; gut, dass der Wandel von der Projekt- zur Prozessförderung propagiert und wesentliche Fragen gestellt werden, nämlich: warum es so wenige Künstler*innen aus nicht-akademischen Haushalten gebe, warum im ländlichen Raum verhältnismäßig wenig gefördert werde und warum die Kunst – auch die für Kinder und Jugendliche – immer noch so weiß, europäisch und bildungsbürgerlich sei?[6]

1 Pfost, Haiko / Renford, Wilma / Schreiber, Falk (2020) (Hg.): Lernen aus dem Lockdown. Krisendiskurse in der Freien Theaterszene. Berlin.

2 Ebd.

3 Richter, Franziska (2020) (Hg.): Echoräume des Schocks. Wie uns die Corona-Zeit verändert. Reflexionen Kulturschaffender und Kreativer. Eine Anthologie. Bonn; sowie: Broicher, Alexander / Wells, Benedict / Berg, Sibylle (2020) (Hg.): Tage wie diese. In Zeiten des Abstands. Die Corona-Benefiz-Anthologie. Berlin.

4 Pfost, Haiko / Renford, Wilma / Schreiber, Falk (2020).

5 Ebd.

6 Ebd.

Pandemische Diskurse zum Theater von morgen

Auf der Internetplattform »nachtkritik« ist es Georg Kasch, der in einem Kommentar aufruft, die Theaterlandschaft zu verändern und damit die Chance von Corona zu nutzen. »Bildet Banden! Und zwar über Genre- und Spartengrenzen hinweg. Erst, wenn Freie Szene und Staatstheater, Rockbands und Sinfonieorchester, Opernstars und Veranstaltungstechniker mit einer Stimme sprechen, wird Kultur als eine politische Größe wahrgenommen werden. Streamt, sonst seid ihr verloren! Zeigt, wie vielfältig und fantasievoll ihr der Gegenwart künstlerisch begegnet. Experimentiert weiter mit Partizipation, reizt die ästhetischen Mittel des Netzes aus. Vor allem: Seid präsent! Nein, ein Live-Erlebnis ist durch nichts zu ersetzen. Aber unsichtbare Künstler sind so gut wie nicht da.«[7]

Die pandemischen Diskurse klingen revolutionär. Gefordert wird: Entwerft das Theater von morgen! Denn was viele kritische Beobachter*innen nach dem ersten Lockdown 2020 irritiert: wie schnell alle wieder zurück zu einer fragilen Normalität gefunden haben. Weiterproben, Premieren raushauen, kreativ mit den Abonnenten umgehen etc. Was aber lässt sich aus den Erfahrungen bislang lernen? Kann es sein, dass wir behutsamer mit den Ressourcen umgehen müssen? Welche Strukturen hemmen? Wie wäre zu arbeiten? Was wäre zu erzählen? Was soll bleiben? Wenn diese Fragen zumindest angedacht werden könnten, bekäme die Pandemie für die Darstellenden Künste einen Sinn.

Die Pandemie hat die Kulturlandschaft geschockt und noch immer im Griff! Hat mich das überrascht? Ja, was die existenziellen Folgen betrifft, die sind katastrophal. Nein, weil ich schon lange die öffentliche Debatte um Systemrelevanz erwarte. Wenn alles gut läuft, wird die Kulturförderung gerne goutiert, in Krisenzeiten ist die Schließung von Kultureinrichtungen möglich und der Verzicht offensichtlich verzeihbar. Dabei ist das, was die Theaterkunst zu bieten hat, vor allem eine gesellschaftlich konstituierende Angelegenheit. Und wenn die Künstler*innen nicht Werk und Wirken ihres Schaffens kulturpolitisch positionieren, dann wird sich nach Corona nichts ändern. Es gilt deshalb, jetzt nachhaltig die Weichen zu stellen, damit der Lohn zukünftig zum Leben reicht und die Kreativität als gesellschaftliches Gut wertgeschätzt wird.

Neustart Kultur?

Mit dem Programm NEUSTART KULTUR hat die deutsche Bundesregierung ein milliardenschweres Rettungs- und Zukunftsprogramm für den Kultur- und Medienbereich aufgelegt.[8] Gefördert werden unter anderem pandemiebedingte Investitionen und Projekte verschiedener Kultursparten. Die Freien Darstellende Künste wurden mit weit über 100 Millionen Euro ausgestattet. Auch alle Länder und teilweise auch die Kommunen haben sogenannte Rettungsprogramme aufgelegt, die Theatern Einnahmeausfälle ersetzen und auch Soloselbstständige existenziell unterstützen. Das war so in 2020 und 2021, das ist auch noch so in 2022.

Der Fonds Darstellende Künste als dauerhafte Fördereinrichtung für die Freien Darstellenden Künste hierzulande hat nach Beginn der Coronapandemie sehr schnell ein umfangreiches Förderprogramm aufgelegt, um Existenzen zu sichern und Kollektive zu stabilisieren. Dafür wurden auch aus dem Programm NEUSTART KULTUR der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien umfangreiche Mittel zur Verfügung gestellt. Getreu

7 Kasch, Georg: Bildet Banden! Warum der zweite Lockdown für Theater und Künstler*innen wie eine Ohrfeige wirkt. nachtkritik vom 28.10.2020. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18775:kommentar-warum-der-zweite-lockdown-fuer-theater-und-kuenstler-innen-wie-eine-ohrfeige-wirkt&catid=101&Itemid=84 [13.03.2022].

8 Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM): »Wie hilft der Bund der Kultur«. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/wie-hilft-der-bund-der-kultur--2004708 [30.03.2022].

dem Motto »Die Krise als Chance« hat der Fonds gleichzeitig die Gelegenheit genutzt, die eigene Förderpraxis zu evaluieren, um künftig noch passgenauer in die freie Theaterlandschaft hineinwirken zu können und Entwicklungen zielgerichtet zu unterstützen.[9]

Die Freien Darstellenden Künste sind charakterisiert durch besondere Arbeitsweisen, sie arbeiten interdisziplinär, sind geprägt von großer Experimentierfreudigkeit, man spricht zu Recht davon, dass vielfältige neue Impulse für das Theater gerade aus diesem Bereich kommen. Durch das ständige Ausprobieren von Formaten und Ästhetiken liefern sie auch so etwas wie die gesellschaftliche Reflexion über die Weiterentwicklung in der Kunst. Und das gilt ja nicht nur national, sondern insbesondere im internationalen Vergleich. Auf all das hat ein Forschungsprogramm den Fokus gerichtet. Ergebnisse sollen letztlich auch etwas über die Entwicklung der gesamten Kulturlandschaft aussagen.

Mit der Pandemie hat sich die Situation in der Theaterlandschaft in der Tat extrem verändert: Auf der einen Seite der kreative Stillstand und der existenzielle Notstand der Freien Darstellenden Künste, auf der anderen Seite neue, auch digitale Formate, künstlerische Recherchen und innovative Konzeptionsentwicklungen unter veränderten Bedingungen. Dies kann, dies muss die Stunde sein, um die Potenziale der Theatermachenden in Deutschland und die Reformbestrebungen nicht nur zu überdenken, sondern auch neu zu gestalten.[10]

Theaterpolitik auf dem Prüfstand

Der Fonds Darstellende Künste hat zwölf Studien in Auftrag gegeben, an elf Wissenschaftler*innen von zehn verschiedenen Hochschulen, die ein Konvolut von über 1.000 Seiten an Analysen und Erkenntnissen erarbeitet haben. Gespeist haben sich die Forschungen im Wesentlichen aus drei Quellen: Erste Quelle war das Material der diversen Förderprogramme des Fonds Darstellende Künste, die um ein Erhebliches erweitert werden konnten durch die Initiative der Bundesregierung NEUSTART KULTUR. Die zweite Quelle war die Ressource der Macher*innen, der qualitativen Empirie, indem es viele Gespräche, Interviews und auch so etwas wie eine wissenschaftliche Beobachtung gegeben hat. Und die dritte Quelle ist tatsächlich das Aufgreifen der Idee einer Theaterlandschaft, wie sie im Schlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages 2007 definiert wurde. Im dortigen Theaterkapitel wird tatsächlich zum ersten Mal von einer Theaterlandschaft gesprochen, und nicht von zwei Welten, drei Säulen oder dem System des Stadt- und Staatstheaters und dem des Freien Theaters. Auf dieser Basis sind Diskurse in den letzten Jahren zu analysieren gewesen, die auch Eingang in die Forschung gefunden haben.

Als einem von sechs Kulturförderfonds des Bundes stand für den Fonds Darstellende Künste selbstverständlich die Rolle der Förderprogramme und Förderstrukturen im Mittelpunkt. Die Wissenschaftler*innen wurden gebeten, diese Förderinstrumente besonders zu betrachten, auseinanderzunehmen und neu zusammenzusetzen. Nach wie vor ist es wichtig, aus dieser Krise heraus für die Förderlandschaft zu lernen und mit veränderten Programmen dafür zu sorgen, dass, ganz grundsätzlich gesagt, mehr Theater für mehr Menschen möglich ist.

Fast übereinstimmend haben die Wissenschaftler*innen dafür plädiert, stärker die Mehrjahresförderung in den Blick zu nehmen. Es gibt zum Beispiel die Idee, dass man über mehrere Jahre ein Netzwerk künstlerische Forschung fördert, in dem mehrere Gruppen oder Künstler*innen gemeinsam Gelder beantragen und mit dem, was sie er-

9 Vgl. Schneider, Wolfgang (2021a): Veränderungen in unserer Kulturlandschaft bewirken. Interview von Helma Nehrlich. Kunst und Kultur vom 30.08.2021. URL: http:/kuk.verdi.de/darstellende-kunst/veraenderungen-in-unserer-kulturlandschaft-bewirken-13469/ [13.03.2022].

10 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld.

arbeitet haben, weiterarbeiten, vielleicht andere mit hineinzuziehen, sodass ein über mehrere Stationen laufender künstlerischer Forschungsprozess entsteht – statt eines Projekts mit einer Produktion, die sich in einer begrenzten Zahl von Aufführungen erschöpft. Es geht um Zeiträume, um Planungssicherheit. Im Fonds hat sich seit einigen Jahren erfolgreich eine Konzeptionsförderung über drei Jahre etabliert. Und mehrfach ist bestätigt worden: Das sei der richtige Weg, um dafür zu sorgen, dass Künstler*innen Zeit haben und mehr auf inhaltliche und ästhetische Prozesse achten als auf eine kurzfristige Projektentwicklung.

Die Rahmenbedingungen künstlerischen Arbeitens in ihren unterschiedlichen Facetten werden 2022 auch von Künstler*innen selbst in von Fonds ausgeschriebenen, bundesweiten Laboren diskutiert, erörtert und vorangetrieben.

Förderinstrumente im kooperativen Kulturföderalismus

Alle Studien plädieren dafür, dass die Förderinstrumente kompatibler werden müssen. Das erfordert eine vielfältige Förderlandschaft, vor allem im System des Kulturföderalismus. Dieses politische Mehrebenensystem ist im Sinne der Künstler*innen dahingehend diskutiert worden, dass es zu einem stärkeren Austausch kommen muss, um sich zu verständigen, unter Einbeziehung aller anderen Förderinstitutionen wie der Bundeskulturstiftung, von Stiftungen in den Ländern oder in kommunalen Zusammenhängen. Zugleich muss niemand Bedenken haben, dass in diesem Feld alles fortan nur noch zentralistisch organisiert werden soll. Dafür sind die einzelnen Rahmenbedingungen, Hintergründe oder Ausgangsszenarien zu unterschiedlich. Der Fonds Darstellende Künste koordiniert seine Maßnahmen bereits regelmäßig in einer Arbeitsgruppe der Kulturminister*innenkonferenz und der Fachbereiche der Länder – ein Dialog, den es auszuweiten und zu verstetigen gilt.

Zum Thema Diversität wurden in der Vergangenheit schon eine Menge an Programmen und Projekten entwickelt. Aber es ist offensichtlich, dass die Förderstruktur in ihrem derzeitigen Zustand nicht in der Lage ist, die treibende Kraft für die Verbesserung der Zugangsbedingungen zu Mitteln für unterrepräsentierte Gruppen und Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste zu sein. Einige Studien zeigen deutlich, dass es zwar einzelne Förderprogramme gibt, aber Diversität nicht auf migrations- oder inklusionsbezogene Projektförderungen zu reduzieren ist. Dies belegt auch der offene Austausch des Fonds mit *critical friends* an Runden Tischen zu Fragen der Diversität und der Inklusion im vergangenen Jahr. Es wird allgemein dafür plädiert, Diversität als zentrales Handlungsfeld in der Förderung zu erkennen und zum integralen Bestandteil der Theaterpraxis zu machen. In diesem Zusammenhang ist zu konstatieren: Das Zusammenwirken von Theater, Soziokultur und Kultureller Bildung beschreibt unverzichtbare Dimensionen einer Diversitätsentwicklung. Insbesondere die Kinder- und Jugendtheater seien ein elementarer Bestandteil in der Diversitätsentwicklung, da sie mit dazu beitragen, was wie und von wem auf der Bühne präsentiert und repräsentiert wird. Sie ermöglichen so etwas wie eine gesamtgesellschaftliche Vermittlung, die im besten Fall ein Leben lang wirkt.

Eine Studie hat sich mit den sozialräumlichen Bedingungen des Theaters beschäftigt. Da gibt es klare Hinweise, was jenseits der Großstädte nicht stattfindet beziehungsweise was als beispiel- und modellhaft in ländlichen Räumen gelten kann: das Prinzip der Partizipation des Publikums. Hier wird überzeugend dargestellt, dass das möglicherweise auch ein Lernen für die gesamte Theaterlandschaft ist. Deutlich wird auch, dass hier etwas mit der Förderung im Argen liegt: Das föderale Prinzip, das, nach regionaler Relevanz organisiert ist, von den Kommunen über die Länder bis zum Bund, greift strukturell nicht weit genug, wenn es um die Theaterarbeit jenseits der Großstädte geht, weil viele Gebietskörperschaften Kultur nur als Ehrenamt begreifen und finanziell ungenügend aufgestellt sind. Da gibt es klare Hinweise in den Forschungen, wie das verändert werden kann.

Als gesamtgesellschaftliches Thema ist die Frage der Nachhaltigkeit längst auch in den Freien Darstellenden Künsten präsent. Welchen Beitrag kann bzw. muss dieser Kunstsektor zur Klimaneutralität leisten? Einen umfassenden Blick auf das äußerst heterogene Feld wirft eine weitere Studie und stellt ein Bündel höchst spezifischer Interventionen und Transformationen von der künstlerischen und kuratorischen Arbeit über die Verwaltung, die Gewerke, das Gebäudemanagement bis hin zum Publikum vor. Von besonderem Interesse ist hierbei auch, welche Impulse Förderung hier zu setzen vermag und wie sich im Gegenzug Aspekte des nachhaltigen Produzierens ästhetisch niederschlagen.

Ausgehend von der zunehmenden Digitalisierung des Alltags in allen Lebensbereichen ist die Beschäftigung mit modernen Technologien und Künstlicher Intelligenz in den Freien Darstellenden Künsten kein Novum mehr. Im Zuge der näheren Betrachtung des Handlungsfeldes tritt die gesellschaftliche Relevanz und das damit verbundene Potenzial deutlich hervor. Doch an den Rahmenbedingungen künstlerischer Praxis ist hier weiter zu arbeiten, die Verschaltung von Kunst, Technik und Wissenschaft ist zu intensivieren, das inter- und transdisziplinäre Arbeiten der verschiedenen Bereiche durch ein Mehr an Zeit, Ressourcen und Flexibilität zu verstetigen. Die Anwendung neuer Technologien auch in der Kunst ist ein wichtiger Faktor der gesellschaftlichen Transformation.

Theater entwickeln und planen

Ferner sollten zukünftig im Fokus der Förderung die ungelösten Probleme des Generationswechsels in Vernetzungsstrukturen und die sozialen Orte der ländlichen Räume wie Schulen, Büchereien, Soziokulturelle Zentren oder Dorfgemeinschaftshäuser stehen. Denn ohne gute Gastgeberschaft laufe gar nichts. Und ohne Qualifizierung von Verwaltung und Politik in den Kommunen werde es nicht gehen. Braucht Deutschland auch deshalb so etwas wie Theaterentwicklungsplanungen – vernetzte Konzeptionen der Kommunen, Länder und des Bundes, mit den Zielen einer Ausweitung der Finanzen, der Verbesserung der Arbeitsbedingungen und der Verständigung der Förderinstitutionen untereinander? Kooperationen der Freien Darstellenden Künste und der öffentlichen Theater werden in unterschiedlichen Antworten empfohlen, Durchlässigkeit und Wissenstransfer sowie gemeinsame Produktionsplattformen angemahnt. Und auch die theaterbezogene Ausbildung in Deutschland steht auf dem Prüfstand.[11]

Die Planungssicherheit von Theaterförderung wird das A und O einer zukünftigen Kulturpolitik sein. Alle Studien plädieren für mehr Zeit, mehr Räume, mehr Geld. Das klingt utopisch, basiert aber auf der beforschten prekären Praxis. Verbindlichkeiten und Planungssicherheiten befördern offensichtlich die künstlerischen Prozesse und verhindern, dass sich auch weiterhin die Freien Darstellenden Künste von Projekt zu Projekt hangeln müssen, viel Zeit für Antragslyrik verwenden und nach kurzer Zeit der Aufführungspraxis beim nächsten geförderten Programm mitmachen müssen. Zu den Forderungen aus der Wissenschaft gehören Rechercheförderung, Prozessförderung und Residenzförderung, auch die Wiederaufnahmeförderung und – nicht verwunderlich – die mehrjährige Konzeptionsförderung.

Hotspots der Förderarchitektur

Mindestens fünf *Essentials* kristallisieren sich in einer Gesamtschau der Studien heraus: Ein gewichtiges Ergebnis betrifft die Abkehr von der strikten Produktionsförderung, »Von der Premiere zum Prozess«, könnte die Erkenntnis formuliert werden. Förderungen

11 Schneider, Wolfgang (2021b): Braucht Deutschland eine Theaterentwicklungsplanung? Interview von Elena Philipp und Georg Kasch. Fonds Darstellende Künste vom 01.11.2021. URL: http:/www.fonds-daku.de/braucht-deutschland-eine-theaterentwicklungsplanung/ [13.03.2022].

sollten es ermöglichen, dass Prozesse in Gang kommen, dass Zeit für Recherche und Entwicklung finanziert wird und künstlerische Zusammenarbeit gepflegt werden kann. Natürlich muss dabei am Ende Theatralisches entstehen, aber ein starres Festhalten an einer bestimmten Produktionsweise ist nicht mehr zeitgemäß. Es geht also um eine Flexibilisierung der Förderung, die prozessorientiert durch Stipendien oder für Arbeitsphasen vergeben werden sollte.

Ein zweites Ergebnis betrifft Arbeitsprozesse: Wer mit wem? »Vom Nebeneinander zur Kooperation«, könnte man das zusammenfassen. Zu beobachten sind vielfältigere Formen eines Zusammenwirkens von Akteur*innen verschiedener Künste und Professionen, zwischen unterschiedlichen Institutionen und Häusern – auch und insbesondere über die Grenzen der Bundesländer hinweg. Dafür ist die derzeitige Theaterlandschaft aber insgesamt noch nicht durchlässig genug. Es gilt auch, die starre Säulenstruktur von Stadt- und Staatstheatern einerseits und den Freien Darstellenden Künsten andererseits offener zu gestalten sowie das Amateurtheater, die Soziokultur und die Kulturelle Bildung einzubinden und Wege zu schaffen, Potenziale zusammen zu nutzen.

Ein drittes Ergebnis liegt in der Beobachtung »Vom Publikum zu Publika«, bei der es darum geht, alle potenziellen Besucher*innengruppen mitzudenken und zu adressieren, heranzuführen und im Sinne eines prozesshaften Werkbegriffs zum Teil des Kunstwerks werden zu lassen. Dafür bedarf es neuer Instrumente der Vermittlung, der Publikumsgenerierung, auch der Partizipation, die bereits im künstlerischen Prozess berücksichtigt werden. Dies kann gelingen durch Einbeziehung altehrwürdiger, sich aber entwickelnder Publikumsorganisationen wie »Theatergemeinden« und »Volksbühnen«, aber auch von der Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen. Es sollte gezielter darauf hingewirkt werden, die Zugänglichkeit zu den Darstellenden Künsten zu erhöhen und Theater für alle zu ermöglichen. Darauf muss sich die Förderung künftig noch stärker konzentrieren.

Ein viertes Ergebnis betrifft die drei Handlungsfelder von aktueller gesellschaftlicher Prägnanz: Diversität, Nachhaltigkeit und Digitalisierung. Bislang sind diese Aspekte zwar im Blick, aber noch kein integraler Bestandteil der Förderstruktur. Zu zielen ist hier auf ihre grundlegende Berücksichtigung – Förderung wie künstlerische Praxis müssen hier Impulse setzen. Die entsprechenden Studien zeigen, dass eine ganzheitliche Perspektive, klare politische Ziele oder gar Umsetzungsstrategien auf diesem Gebiet noch fehlen. Dabei kann es nicht um schnelle Lösungen gehen, sondern um einen gesellschaftlichen Perspektivwechsel und systematische Reformen, quasi um einen nachhaltigen Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik.

Ein fünftes Ergebnis ist ein dezidiert kulturpolitisches. Es zielt auf Strukturen und Möglichkeiten, zwischen Kommunen, Ländern, Bund und interdisziplinär überhaupt zu einer Verständigung darüber zu kommen, welche Kulturförderung wem und wie zugutekommen soll. Vielerorts gibt es bereits das Instrument der Kulturentwicklungspläne. Eine Studie empfiehlt, regionale Theaterentwicklungsplanungen stark zu machen, bei denen die künstlerische Freiheit gewahrt bleibt, aber Planungssicherheit eine größere Rolle spielen muss und den Bund in der Verantwortung für länderübergreifende Projekte und Prozesse sieht. Entsprechend sollte auch das Zusammenspiel von Förderebenen stärker in den Blick genommen werden – und, wie gesagt, die Unterstützung ländlicher Räume.

Vom Zusammenwirken in der Infrastruktur

Die Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland« des Deutschen Bundestages hat schon 2007 in ihrem Abschlussbericht den Ländern und Kommunen empfohlen, »regionale Theaterentwicklungsplanungen zu erstellen, mittelfristig umzusetzen und langfristig die Förderung auch darauf auszurichten, inwieweit die Theater […] und Opern auch Kulturvermittlung betreiben, um möglichst breite Schichten der Bevölkerung zu erreichen«.[12]

12 Deutscher Bundestag (2008): Abschlussbericht der Enquete-Kommission »Kultur in Deutschland«. Regensburg.

Kulturpolitische Instrumente der Länder sind derzeit ein Kulturraumgesetz, ein Kulturgesetzbuch, Kulturfördergesetze und Masterpläne für Kultur. Es bedarf aber in den Regionen nicht nur der Förderung der Darstellenden Künste, sondern auch deren Zusammenwirken in der Infrastruktur. Noch gilt die Praxis des Nebeneinanders, nur zaghaft geht es um Kooperationen, unter anderem mit den Zielen, Räumlichkeiten untereinander zur Verfügung zu stellen, gemeinsam zu produzieren, vor allem die Regionen mit vielfältigen Theaterangeboten zu bespielen.

Die vom Fonds Darstellende Künste in Auftrag gegebenen Studien zeigen allesamt, dass neben der Produktion die Distribution und Rezeption von Theater mehr im Mittelpunkt eines gemeinsamen Interesses stehen müssten, in einer konzertierten Aktion Partnerschaften mit Schulen und Bürgerhäuser sowie Büchereien und Museen zu pflegen wären und in gemeinschaftlichen Prozessen aller Akteur*innen nachhaltige Veränderungen in der Theaterlandschaft ermöglichen könnten. Neben den Kommunen und den Ländern wären, vor allem jenseits der Metropolen, die Landkreise und insbesondere die ländlichen Räume stärker zu berücksichtigen, um eine Dezentralisierung der Darstellenden Künste zu entwickeln. Interkulturalität, Interdisziplinarität und Internationalität sind dabei Faktoren, die es als Kriterien zu berücksichtigen gilt.

Theater als außerschulischen Bildungsträger stärken

Auf die besondere Bedeutung des Theaters für junges Publikum muss gesondert hingewiesen werden. Der internationale Verband der Kinder- und Jugendtheater Association Internationale du Théâtre de l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ) mit seinen 500 Bühnen in der Bundesrepublik hat sich wie viele andere Kulturorganisationen zumindest kulturpolitisch positioniert. »Kinder brauchen die Begegnung mit Kunst jetzt dringlicher denn je! Kunst öffnet Welten, Kunst gibt Raum für Humor, für Utopie, für Fragen und Erlebnisse. Kulturangebote für Kinder und Jugendliche stärken und unterstützen junge Menschen und damit auch Familien und Bildungsinstitutionen, die sich in einem Dauerzustand der Überforderung und Verunsicherung befinden. Die Rechte und Interessen von Kindern und Jugendlichen müssen in den aktuellen Debatten zur Eindämmung der Coronapandemie eine zentrale Rolle spielen.«[13]

Das Theater für junges Publikum schaffe Angebote für Kinder und Jugendliche aller Altersgruppen. Kulturverwaltungen und Schulverwaltungen sollten jetzt gemeinsam Modelle schaffen, die sowohl den Schulen als auch ihren Partner*innen in der Kultur verlässliche Rahmenbedingungen bieten. Kultur könne gerade in schwierigen Zeiten der Ort sein, der die Gesellschaft zusammenhält und Gespräche auch zu komplexen Fragen ermöglicht! Die ASSITEJ Deutschland appelliert deshalb an die Politik: »Nutzen Sie diese Kraft und machen Sie Kultur, kulturelle Bildungsprozesse und kulturelle Teilhabe möglich! Für alle Generationen und vor allem für Kinder und Jugendliche, die Halt und Hoffnung gerade jetzt brauchen und in kulturellen Angeboten finden!«[14]

Es braucht starke Partnerschaften in den Darstellenden Künsten

Als Zwischenstand der Evaluation zur Förderarchitektur in den Darstellenden Künsten könnte ein Atlas zur Neugestaltung der Theaterlandschaft hilfreich sein, um Ziele und ihre Realisierung zu diskutieren und eine Re-Vision der Agenda des Theaters, einer Interdisziplinarität als Prinzip der Darstellenden Künste, wie sie in der künstlerischen Praxis gelebt wird, in den Blick zu nehmen. Und es gilt gleichermaßen, immer wieder die grund-

13 ASSITEJ: Kinder brauchen Theater!, URL: https://www.assitej.de/fileadmin/assitej/_neue-webseite/PDF/Allgemein/Kinder_brauchen_Theater.pdf [08.04.2022].

14 Ebd.

sätzlichen Fragen zur Theaterkunst zu stellen: Sind die bestehenden kulturpolitischen Instrumentarien noch zeitgemäß? Sind Kooperationen als Potenzial für Theaterreformen brauchbar? Wie steht es um das Zusammenwirken als Auftrag der Förderung? Welcher Strategien bedarf es wegen der sozialräumlichen Rahmenbedingungen? Wer sind die Partner*innen der Konzeptionen von Planung und Realisierung?

Kunst braucht – nicht nur in Zeiten der Krise – auf allen Ebenen verlässliche Partner*innen. Die Kulturförderung muss verlässliche Partnerin der Kunst sein, auf Dynamiken flexibel reagieren und eine nachhaltige Planungssicherheit gewährleisten. Der Bund kann dabei Partner der Länder und Kommunen sein, um überregionale und internationale künstlerische Aktivitäten und Kooperationen zu stützen aber z. B. auch um gesamtgesellschaftlichen Handlungsfeldern wie Digitalität, Nachhaltigkeit, Diversität und sozialräumliche Chancengleichheit zu begegnen und neue Möglichkeitsräume zu schaffen. Diese Partnerschaften ermöglichen es wiederum der Kunst – und hier besonders den Freien Darstellenden Künsten – eine verlässliche Partnerin der Gesellschaft zu sein, kritische Reflexions- und Gemeinschaftsräume zu eröffnen und den Alltag visionär mit Illusion zu verbinden.

Post Scriptum zu Theater und Krieg

Das vom Fonds Darstellende Künste initiierte Forschungsprogramm nimmt seinen Ausgangspunkt in den tiefgreifenden Veränderungen durch die Covid-19-Pandemie. Während die Ergebnisse hier nun zusammengeführt werden ergreift mit dem Krieg in der Ukraine eine ganz andere Krise mit noch unvorhersehbarem Ausmaß den europäischen Kontinent, wie sie die Gesellschaft und somit auch die Darstellenden Künste vor neue, unerwartete Herausforderungen stellt.

»Was kann die Kultur, kann das Theater angesichts des Krieges ausrichten? Was kann es überhaupt sagen oder tun?«, fragt Eva Marburg in der Wochenzeitung »Der Freitag« vom 3. März 2022.[15] Die »Hoffnungen auf die Kraft des Friedens und des Gesprächs« seien durch Putins Angriff »bitter enttäuscht worden«, schrieb der Hamburger Kultursenator und Präsident des Deutschen Bühnenvereins Carsten Brosda in einer Stellungnahme. Der Krieg ziele auch, meint er, »auf die Möglichkeiten für Kunst und Kultur, sich überall auf der Welt frei zu entfalten«.[16] Denn gerade diese seien es, die »über Grenzen hinweg die Grundlage für Frieden und Verständigung schaffen können.« Hiermit ruft Brosda das auf, was die Grundlage von unserem Kulturverständnis ist: dass uns die Kunst, das Theater irgendwie zu besseren Menschen mache, die Gewalt eindämmt, die Friedenswahrscheinlichkeit steigert.

Der Krieg Russlands in der Ukraine hat inmitten der Pandemie zu einer weiteren Zeitenwende geführt. Die Freien Darstellenden Künste, die sich der gesellschaftlichen Selbstvergewisserung verschrieben haben, nehmen Stellung, bauen Brücken, lassen ukrainische Künstler*innen sichtbar werden. Ihre Aufführungspraxen geben vielfältige Möglichkeiten der künstlerischen Auseinandersetzung, sie leisten ihren Beitrag zum friedlichen Zusammenleben. Sie können dies, weil ihnen öffentliche Mittel zur Verfügung stehen, um im gesellschaftlichen Interesse ihren Auftrag weiterhin zu erfüllen: Die Freiheit der Künste gestalten!

15 Marburg, Eva: Theater im Krieg: Über die Solidaritätsaktionen deutscher Bühnen. Schockstarre und fehlende Worte: Der Krieg in der Ukraine löst eine tiefgreifende Kulturkrise aus. Der Freitag vom 03.03.2022.

16 Brosda, Carsten: Statement des Deutschen Bühnenvereins zum Angriff auf die Ukraine (2022). URL: https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/kulturpolitische-statements/statements.html?det=629 [30.03.2022].

Forschen über Politik für Freie Darstellende Künste

Anmerkungen zu Theorie und Methodik

Thomas Renz

Es wird über Politik für Freie Darstellende Künste geforscht. Endlich, mag man sagen. Der vorliegende Band umfasst vielfältige wissenschaftliche, methodische und theoretische Herangehensweisen zu aktuellen Aspekten der Förderung der Freien Darstellenden Künste. Alle Beiträge verbindet ein analytischer wie kritischer Blick auf die politischen Rahmenbedingungen und organisatorischen Strukturen, in welchen Freie Darstellende Künste in Deutschland gegenwärtig praktiziert werden. Diese wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema ist keine Selbstverständlichkeit und immer noch ein gewisses Novum. Nur wenige wissenschaftliche Arbeiten haben sich im deutschsprachigen Raum bisher mit den politischen Rahmenbedingungen der Praxis der Freien Darstellenden Künste beschäftigt. Selbst wenn der jüngere Begriff der Freien Darstellenden Künste durch den älteren des Theaters ersetzt wird: Mit wenigen positiv zu erwähnenden Ausnahmen[1] gibt es bereits keine wirkliche Tradition einer akademischen Theaterpolitikforschung. Dies ist schon bemerkenswert, als dass mit der Theaterwissenschaft eine eigentlich dafür prädestinierte Disziplin auf der Palette der zahlreichen Wissenschaften existiert. Theaterwissenschaft interessiert sich jedoch zu allererst und historisch bedingt für ästhetische Phänomene. Und trotz einiger Paradigmenwechsel – unter anderem hin zu den Zuschauenden – dominiert immer noch die Analyse der Inszenierung. Maximal Stiefkinder sind theaterwissenschaftlich intendierte Studien zu organisatorischen, betriebswirtschaftlichen oder politischen Dimensionen. Dies ist insofern bedauerlich, als dass eben solche Rahmenbedingungen schließlich auch wieder enorme Auswirkungen auf ästhetische Phänomene haben, wie die Beiträge dieses Bands zeigen. Die beschränkte Laufzeit einer Projektförderung oder die zuwendungsrechtlich eingeschränkte Ausgabe von Sachmitteln im Finanzierungsplan haben unmittelbar Konsequenzen auf die künstlerische Arbeit und am Ende auf die Inszenierung. Es lohnt sich also, auch einen Blick auf Rahmenbedingungen zu lenken. Nicht nur um Herausforderungen in der praktischen Arbeit von Freien Darstellenden Künstler*innen auszuloten und gegebenenfalls zu optimieren, sondern auch, um am Ende zu hinterfragen, welche Effekte das Drumherum auf den künstlerischen Output hat – im Positiven, wie im Negativen.

1 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2013): Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste. Bielefeld.

Interdisziplinäre Perspektiven schaffen Vielfalt

Der Blick der Autor*innen dieses Bandes ist interdisziplinär. Das ist auch schon allein deshalb nötig, da es *die* Theaterpolitikforscher*innen an sich gar nicht gibt und in der Folge also Forschende aus unterschiedlichen Disziplinen sich den Themen annähern. Theaterpolitikforscher*in wird niemand durch akademische Weihe oder Tradition, sondern vielmehr durch wissenschaftliche Beschäftigung mit strukturellen Rahmenbedingungen der Freien Darstellenden Künste. Somit versammeln sich in diesem Forschungsprojekt Kultur-, Theater-, Medien-, Politik- und Sozialwissenschaftler*innen. Und vermutlich noch mehr Disziplinen, denn eine eindeutige Zuordnung zu einer Disziplin ist in diesem Kontext gar nicht mehr möglich (und auch nicht nötig). Auch das kann als Intention des Forschungsprogramms verstanden werden: Die Szene der (potenziellen) Theaterpolitikforscher*innen zusammenzubringen, verschiedene Herangehensweisen auszuprobieren und einen Beitrag zur Etablierung einer neuen Forschungstradition zu leisten. Die Heterogenität der Wissenschaftler*innen ist dabei bewusstes Programm, denn es ermöglicht eine Triangulation durch Disziplinen. Mögliche Schwächen einer theoretischen oder disziplinären Herangehensweise werden durch die Stärken anderer Verfahren kompensiert. Beispielsweise nehmen kulturpolitische Studien, welche sich stark an Politik- oder Sozialwissenschaften orientieren, häufig ästhetische Perspektiven nicht oder nur rudimentär mit auf. Dies mag auch darauf zurückzuführen sein, dass die bekannten Forschungsmethoden, wie z. B. empirisch-statistische Verfahren, ästhetische Phänomene (bisher) nur schwer oder gar nicht erfassen, weil eine Operationalisierung und Standardisierung erschwert ist bzw. unmöglich scheint.[2] Ein weiterer Grund für ein interdisziplinäres Vorgehen liegt in der Aktualität des Forschungsgegenstands. Seit einigen Jahren gibt es einen Trend zur Kooperation unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen. Denn grundlegende neue Erkenntnisse wurden zuletzt weniger von einzelnen, fachlich in sich geschlossenen Disziplinen erreicht, sondern beruhen auf einem fundamentalen Verständnis von interdisziplinärer Zusammenarbeit (z. B. *Medical Humanities,* Bioinformatik). Ein weiterer Grund, weshalb aus verschiedenen Blickwinkeln auf das gleiche Phänomen geschaut werden soll.

Und diese Blickwinkel sind in diesem Forschungsprojekt vielfältig. Sozialwissenschaftliche Perspektiven befassen sich grundsätzlich mit dem gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen. In den relevanten Beiträgen dieses Sammelbands geht es dann um die sozio-ökonomische Situation von Freien Darstellenden Künstler*innen und den organisatorischen Rahmen ihrer Arbeit. Ebenfalls zählen zu diesem Blickwinkel die Zuschauer*innen, wenn auch eher in ihrer sozio-demografischen Zusammensetzung und weniger in Bezug auf die individuelle Rezeption. Als Teil der modernen Sozialwissenschaft beschäftigt sich die Politikwissenschaft mit politischen Prozessen, Strukturen und Inhalten. In den politikwissenschaftlich beeinflussten Beiträgen werden daher formale Dimensionen von politischen Strukturen, politischen Prozessen und Aushandlungen sowie politische Inhalte aktueller Akteur*innen untersucht. Ähnlich wie Sozialwissenschaften umfassen auch Kulturwissenschaften zahlreiche (Unter-)Disziplinen, wie z. B. Anthropologie, Theater-, Literatur- und Medienwissenschaft oder Philosophie. Kulturwissenschaften haben im weitesten Sinn kulturelle, im engeren Sinn ästhetische Phänomene als Forschungsgegenstand. Sie sind auch methodisch in ihrer Tradition weniger stark empirisch ausgerichtet, sodass der Stellenwert der Theorie groß ist. Die theaterwissenschaftlich intendierten Beiträge in diesem Band bringen beispielsweise hilfreiche Theorien ein und erweitern somit den Blick auf den Gegenstand der Politik für Freie Darstellende Künste. Spannend im Sinne eines Mehrwerts durch interdisziplinäres Forschen wird es dann, wenn Forschende Gegenstände sowohl auf ihre ästhetische als auch politische und soziale Dimension untersuchen. Stellenweise führt die Thematisierung

2 Vgl. Renz, Thomas (2020): Empirisch-quantitative Methoden in der Theaterforschung. In: Balme, Christopher / Szymanski-Düll, Berenika (Hg.): Methoden der Theaterwissenschaft. Tübingen. 279–294.

ästhetischer Dimensionen auch in das weite Feld der künstlerischen Forschung. Dieser Begriff umfasst zum einen Forschung als künstlerische Praxis. Wird künstlerische Praxis allerdings mit Gütekriterien der akademischen oder empirischen Forschung zusammengebracht und mit einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse verbunden, so entstehende spannende Möglichkeiten des Forschens durch die Kunst. Eine solche Erweiterung des wissenschaftlichen Arbeitens ist aber unmittelbar mit einer Erweiterung des Wissenschaftsbegriffs verbunden. Es wird dann »ein anderes Wissen erzeugt, welches nur im eigenen, subjektiven Erleben generiert werden kann«[3].

Forschen über Politik für Freie Darstellende Künste im Besonderen und Kulturpolitikforschung im Allgemeinen kann durch eine solche breite Interdisziplinarität nur an Erkenntnismehrwert gewinnen. Denn die Erforschung des Politikfelds der Praxis der Freien Darstellenden Künste unterscheidet sich ganz wesentlich von anderen Politikfeldern, z. B. der Finanz- oder Arbeitsmarktpolitik. Es geht nämlich auch um Kunstwerke, also Phänomene, welche nicht so einfach mit den klassischen Methoden und Theorien der Sozial- und Politikwissenschaft greifbar sind. Am nächsten ist Kulturpolitik diesbezüglich noch mit Bildungspolitik vergleichbar, die ebenfalls mit empirisch nur mittelbar und über Umwege greifbaren Phänomenen wie ganzheitlicher Bildung oder lebenslangem Lernen zu tun hat. Es geht in der Kulturpolitikforschung daher nie nur um politische Strukturen oder organisatorische Rahmenbedingungen. Es geht stets auch um ästhetische Phänomene – und zwar nicht nur als Randerscheinung, sondern als wesentliches Resultat aller politischen wie organisatorischen Bemühungen. Dementsprechend ist es naheliegend in der methodischen wie theoretischen Weiterentwicklung der Kulturpolitikforschung die Dimensionen des Kunstwerks und der ästhetischen Phänomene mit einfließen zu lassen.

Empirie und Expert*inneninterview

Obgleich wie dargestellt kulturwissenschaftliche Herangehensweisen überhaupt nicht zwingend auf empirischen Forschungsmethoden aufbauen müssen, dominieren jene in fast allen Beiträgen. Empirische Sozialforschung strebt im weitesten Sinn Aussagen durch Beobachtung von Realität an. Sie orientiert sich ursprünglich am Vorgehen empirischer naturwissenschaftlicher Forschung.[4] In der Realität werden Phänomene beobachtet, um daraus generalisierbare Aussagen zu entwickeln. Das geschieht nicht irgendwie, sondern anhand unterschiedlichster Regeln, welche die Gütekriterien empirischer Sozialforschung garantieren sollen. Kern jeder empirischen Sozialforschung sind die Erhebung neuer bzw. die Verwendung bestehender Daten sowie deren Interpretation.

Der weit verbreitete Einsatz empirischer Methoden in den Beiträgen dieses Bands ist mit der Aktualität der zu untersuchenden Phänomene sowie dem Wunsch nach Anschlussfähigkeit der Forschungsergebnisse an die kulturpolitische Praxis zu erklären. Es geht auch darum, Erkenntnisse zu aktuellen kulturpolitischen Fragen und Herausforderung zu generieren und somit auch die Entscheidungsfindung der kulturpolitischen Praxis zu unterstützen – ein Selbstverständnis, welches von Wissenschaft nicht immer geteilt wird. Dazu kommt, dass viele der untersuchten Phänomene bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen gewesen sind und dementsprechend diese bei Weitem noch nicht theoretisch fundiert sind. Die Erforschung der Politik der Freien Darstellende Künste ist immer noch Teil einer »aufregenden Goldgräberzeit«[5] der Kulturpolitikforschung.

3 Mandel, Birgit / Renz, Thomas (2016): Neue Ansätze der Kulturnutzerforschung. In: Glogner-Pilz, Patrick / Föhl, Patrick S.: Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde. Wiesbaden. 587–610. 610.

4 Vgl. Flick, Uwe (2006): Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. Reinbek bei Hamburg.

5 Renz, Thomas (2019): Die Handlungsempfehlung. Zur Methodologie einer praxisorientierten Kulturpolitikforschung. In: Gad, Daniel / Weigl, Aron / Schröck, Katharina (Hg.): Forschungsfeld Kulturpolitik – eine Kartierung von Theorie und Praxis. Festschrift für Wolfgang Schneider. Hildesheim. 51–60. 53.

Dies hat Folgen für die Methodik. Die versammelten Studien sind alle weitgehend explorativ, d. h. sie erkunden neue Phänomene. Es geht fast nie ausschließlich um eine Überprüfung bestehender Theorien in der Empirie oder um eine Weiterentwicklung bekannter und fundierter Forschungsthemen. Vieles, was untersucht wird, ist zum ersten Mal Gegenstand der Forschung. Das führt dazu, dass quantitative, statistische und Theorien überprüfende Verfahren eher seltener Verwendung finden. Vielmehr dominieren qualitative Methoden, welche an Neuem interessiert sind und offen über deduktives Vorgehen ihrem Forschungsgegenstand begegnen. Teilweise werden in den Beiträgen qualitative und quantitative Methoden miteinander verbunden, was im Sinne eines *Mixed-Methods*-Ansatzes zu einem hilfreichen Erkenntnismehrwert führt.

Einen besonderen Stellenwert in den gewählten Methoden nimmt das Expert*inneninterview ein. Das ist vor allem damit zu begründen, dass in der Regel kulturpolitisch Handelnde und seltener End-Adressat*innen wie beispielsweise Zuschauende im Forschungsinteresse stehen. Das Expert*inneninterview ähnelt einem gewöhnlichen Leitfaden-Interview, spezifiziert dieses jedoch über den Status der interviewten Person sowie den Charakter des abgefragten Wissens. Irrelevant ist bei Expert*innen die Person in ihrer Gesamtheit und mit allen persönlichen Erfahrungen, wie beispielsweise in einem biografischen Interview, das häufig in der Bildungsforschung vorkommt. Von Interesse ist vielmehr »der organisatorische Zusammenhang der Person mit dem Thema«[6]. Es geht also nicht um Menschen mit ihren Gefühlen und Erfahrungen, sondern um Funktionsträger*innen, welche Verantwortung tragen und »über einen privilegierten Zugang zu Informationen über Personengruppen oder Entscheidungsprozesse«[7] verfügen. In Expert*inneninterviews soll den Forschenden das Erfahrungswissen der in die Situationen oder Prozesse involvierten Expert*innen zugänglich gemacht werden.

Aus Transkriptionen von Expert*inneninterviews generierte Daten werden wie alle qualitativen Daten nach bestimmten Regeln ausgewertet. Dabei ist zu bedenken, dass die transkribierten Interviews oft schon verlockend eigentlich zitierfähiges Material liefern. Das ist auch nicht weiter verwunderlich, ist der oben beschriebene Expert*innenstatus innerhalb der Kulturpolitik in der Regel mit Redegewandtheit, Eloquenz und Ausdrucksvermögen verbunden. Es ist aber die Interpretationsleistung der Forschenden, welche die Aussagen kontextualisieren, was das wissenschaftliche vom journalistischen Interview unterscheidet. Die Beiträge in diesem Band geben daher einen interessanten Einblick in die Möglichkeiten, wie auf Expert*inneninterviews basierende qualitative Erkenntnisse in Textform wiedergegeben werden. So verweisen einige Beiträge lediglich auf Gespräche, welche dann indirekt in den Text einfließen, wohingegen andere anonymisierte und sehr ausführliche Direktzitate wiedergeben.

Herausforderungen der anwendungsorientierten Forschung

Das Streben nach Anschlussfähigkeit der eigenen Forschung an kulturpolitische Fragestellungen oder gar Aktivitäten verläuft nicht ganz ohne Fallstricke. Eine erste Herausforderung besteht im Streben nach Objektivität oder zumindest intersubjektiver Nachvollziehbarkeit – ein wesentliches Gütekriterium der empirischen Sozialforschung. Die Studien zur politischen Lage der Freien Darstellenden Künste in Deutschland stellen automatisch Künstler*innen in den Fokus der Fragestellung. Es fließen viele erkenntnisreiche Gespräche mit Künstler*innen oder künstlerischen Akteur*innen in die Studien ein. Dadurch können Forschende unbewusst auch ein Stück weit zum Sprachrohr der Künstler*innen werden. Dies ist erstmal nicht weiter verwerflich, es ist allerdings hilfreich,

6 Meuser, Michael / Nagel, Ulrike (1991): ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion. In: Garz, Detlef / Kraimer, Klaus (Hg.): Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen. Opladen. 441–471. 452.

7 Ebd.

diese Funktion zu reflektieren und nicht die Grenze zwischen Wissenschaft und Aktivismus zu verwischen. Denn problematisch würde es, wenn Forschende zur unreflektierten Anwält*in von Künstler*innen werden würden. Kulturpolitikforschung muss darauf achten, sich nicht in die Sackgasse der immer wiederkehrenden Forderung nach mehr finanzieller Einzelförderung zu verirren. Denn es herrscht ein gesellschaftlicher Konsens, wonach Kulturförderung *per se* positiv konnotiert ist.[8] Doch nicht zuletzt seit der Maslow'schen Bedürfnispyramide kann theoretisch erklärt werden, dass Kunst und Kultur als Wachstumsbedürfnis nie gestillt werden können. Es ist aber in der Praxis der Kulturpolitik eine Herausforderung, auf mögliche – berechtige – Hinweise aus der Wissenschaft auf mangelhafte Finanzierung der Freien Darstellenden Künste nicht ausschließlich mit einem Ruf nach höherer oder mehr Förderung zu reagieren. Es geht dann vielmehr um die Diskussion von veränderten Strukturen und neuen Rahmenbedingungen.

Eine zweite Herausforderung liegt an der Herstellung dieser Anschlussfähigkeit von Forschungsergebnissen und kulturpolitischer Praxis. Selbstverständlich waren alle Studien dieses Bands frei in Konzeption und Durchführung. Es wurde aber von Anfang an ein berechtigtes Interesse des *Fonds* geäußert, neben einem Beitrag zur grundlegenden Forschung aus den Ergebnissen *auch* kulturpolitische Konsequenzen ziehen zu können. Das wird von allen Studien auch eingelöst, wenn auch in – berechtigten und spannenden – unterschiedlichen Arten der Darstellung. Allerdings sind Lösungsansätze in kulturpolitischen Fragen von Natur aus politisch. Die gut gemeinte Handlungsempfehlung basiert immer auch ein Stück weit auf einer politischen Haltung der Forschenden. Die Beiträge in diesem Band hinterfragen politische Positionen und zeigen Hintergründe auf, ohne sich diese anzueignen. Sonst liefen Forschende Gefahr, beim Streben nach praktischen Anschlussstellen politisch zu werden, also im Grunde ideologisch zu argumentieren. Vor allem die Frage, inwieweit die skizzierte Empfehlung unmittelbar aus den empirischen Daten ableitbar und begründbar ist, ist essenziell.

Die versammelten Texte stellen sich diesen Überlegungen und leisten daher neben ihren inhaltlichen Erkenntnissen einen bemerkenswerten Beitrag zur Diskussion und Weiterentwicklung von Theorie und Methodik der Erforschung der Freien Darstellenden Künste im Besonderen und der Kulturpolitikforschung im Allgemeinen.

8 Vgl. Mandel, Birgit (2020): Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung. Hildesheim.



Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Gestaltung der Transformationsprozesse in der Theaterlandschaft, um die sozialen Bedingungen der freien Künstlerinnen und Künstler und um langfristige, nachhaltige und vielfältige Förderungen im kooperativen Kulturföderalismus. Kulturförderung muss – nicht nur zu Zeiten der Krise – eine verlässliche, dynamische Partnerin sein. Jetzt und in Zukunft.



Prof. Dr. Wolfgang Schneider, wissenschaftlicher Leiter des Forschungsprogramms und Vorstandsvorsitzender des Fonds Darstellende Künste



Ob online, hybrid oder draußen – die Freie Szene ermittelt in der Covid-Krise neu, was live heißt. Mit der *Liveness* wird Zusammenleben selbst zum Anliegen einer Forschung, die Künstler*innen und Publikum gemeinsam betreiben. Für Förderinstrumente gilt es künftig, nicht nur Einzelprojekte, sondern kollektive Prozesse zu unterstützen.



Prof. Dr. Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth, Ruhr Universität Bochum

World-Building

Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen

Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth

1 Einleitung: Good Practices – zukunftsträchtige Antworten auf die gegenwärtige Krise

Diese Studie untersucht, mittels welcher Formen des künstlerischen Arbeitens die Freie Szene auf die Herausforderungen durch die Krise 2020 und 2021 reagiert hat. Dabei ging es uns zunächst um die Schwierigkeiten, die Künstler*innen aus verschiedenen Bereichen der Live Arts damit hatten, ihre Arbeit in einer stark veränderten Situation fortzuführen: Wie konzipiert, entwickelt, probt und zeigt man Theater, Tanz, Performance, experimentellen Zirkus und performative Formate bspw. in der sozialen Arbeit, wenn Versammlungen in einem Raum unmöglich sind oder nur unter äußerst erschwerten und stets ungewissen Bedingungen stattfinden können? Seit Langem hat nichts die Live Arts so existenziell bedroht wie die COVID-19-Pandemie und die oft halbherzigen und dadurch in die Länge gezogenen Maßnahmen zu ihrer Eindämmung. Umso wichtiger erschien uns die Frage danach, was geholfen hat, aus dem brüchig Gewordenen etwas anderes zusammenzufügen. Denn so sehr die Zäsur schmerzt, scheint klar, dass es nicht wieder werden wird wie zuvor. Welche Praktiken haben sich in der Freien Szene entwickelt – individuell bei Gruppen oder einzelnen Künstler*innen und im Austausch miteinander –, um mit den Veränderungen zurechtzukommen, sie womöglich aktiv zu nutzen? Und was haben diese Praktiken mit der künstlerischen Arbeit in den Live Arts gemacht?

Besonders interessiert hat uns, wie sich die Veränderungen im Arbeitsprozess auch ästhetisch ausgewirkt haben. Entlang dieser Fragen haben wir uns in einer breit angelegten Recherche auf die Suche nach *good practices* gemacht. Dieser Arbeitsbegriff betont gegenüber dem singulären künstlerischen Werk das Übertragbare, das mit anderen Teilbare an künstlerischer Arbeit – sozusagen deren *general intellect*.[1] Welche der mehr oder weniger improvisierend gefundenen Lösungen für Probleme im Umgang mit den veränderten Bedingungen sind so nachhaltig interessant, dass man sie auch nach einer hoffentlich gelingenden Überwindung der Pandemie weiterverfolgen könnte und sollte? Wo erscheinen aktuelle Neuansätze in den Live Arts zukunftsweisend in ihrer ästhetischen, sozialen und politischen Dimension? In diesem Sinne versammelt die vorliegende Studie Beispiele, die über das einzelne künstlerische Projekt hinaus Wege aufzeigen, wie sie auch für andere gangbar wären. Kriterium für die Auswahl war daher weniger die Brillanz einer Aufführung oder eines Konzepts, sondern das Potenzial der jeweiligen Arbeitsformen, Mittel und Formate, weitergehende Entdeckungsprozesse zu inspirieren.

Neben dem Hinweis, dass unsere Auswahl trotz Bemühens um Ausgewogenheit subjektiv bleibt und keine Bestenliste darstellt, sei eine grundsätzliche Bemerkung vorangestellt, um ein mögliches Missverständnis auszuräumen: Zwar kommen wir, wo wir *good practices* ausfindig machen, zu dem Schluss, dass die pandemiebedingten Zumutungen auch etwas Positives bewirkt haben. Das soll jedoch weder die Probleme verharmlosen, denen die Künstler*innen durch das Wegbrechen herkömmlicher Produktions- und Aufführungsmöglichkeiten ausgesetzt sind, noch liebäugeln wir damit, das Krisenhafte künstlich zu verlängern. Während die neoliberale Rhetorik von der »Krise als Chance« eine angebliche Kreativität behauptet, die erst der Druck existenzieller Not aktiviere – und stets als Argument für die zynische Strategie dient, die existenzielle Not auf Dauer zu stellen –, läuft diese Studie gerade auf die entgegengesetzte Erkenntnis hinaus: Nicht die Notlage hat all diese *good practices* hervorgebracht, von denen wir im Folgenden berichten wollen, sondern dadurch, dass die Freie Szene durch zusätzliche Fördergelder finanziell aufgefangen werden konnte, war es den

1 »General Intellect« ist ein Begriff, den der Philosoph Paolo Virno und andere Post-Operaisten von Karl Marx aufgegriffen haben. Gemeint ist ein offen zirkulierendes, allgemein zugängliches Wissen (vor allem im Sinne eines *knowing how*), das es Praktiken ermöglicht, miteinander lose, indirekte Beziehungen zu unterhalten und ohne Vereinheitlichung kollektiv zu agieren. S. Virno, Paolo (2001): General Intellect. URL: https://generation-online.org/p/fpvirno10.htm [17.01.2022].

Künstler*innen überhaupt möglich, sich mit Neugier auf die veränderten Bedingungen einzulassen. Finanzielle Sicherheit – auf dem sehr moderaten Level, das bezüglich der Freien Szene in Betracht kommt – macht experimentierfreudig. So lautet ein Fazit unserer Untersuchungen.

2 Online- und Hybridformate in den Live Arts: Was tun mit der Technik?

Für viele Künstler*innen stellt sich die Frage nach ihrer Beziehung zu jenem Komplex von Technologien, die online-basierte oder -vermittelte Arbeit möglich machen, als Frage nach *access*, nach Zugang zu etwas, das sich ohne ihr Zutun bereits seit geraumer Zeit entwickelt, sich unabhängig vom Kunstbetrieb institutionalisiert hat und in dem sie nun unter vielen anderen Agierenden unterwegs sind. Praktische Probleme beim Erlangen von Kompetenzen verknüpfen sich mit der Ermittlung eines geeigneten Selbstverständnisses bzw. Rollenprofils. Dabei gerät die künstlerische Arbeit ins Spannungsfeld unterschiedlicher Haltungen zu etwas, das Bezeichnungen wie »das Netz« oder »Online-Kultur« oder »das Digitale« immer nur aspekthaft erfassen. Denn es handelt sich sowohl um globale, nationale und regionale Hardware-Infrastruktur als auch um eine mehrschichtige Architektur aus Software, von der die Apps, die unsere Nutzungserfahrungen prägen, nur die oberste Schicht bilden. Und so wie die Infrastruktur sich nicht allein gemäß den Prinzipien eines technischen Fortschritts wandelt, sondern in Abhängigkeit von komplexen, oft verfahrenen, mitunter desaströsen ökonomischen und politischen Prozessen, so verändert Software ihren Programmcode in Wechselwirkung mit ihrem Gebrauch – und dies wiederum meist nicht im Modus eines harmonischen Dialogs zwischen Produktionsfirmen und User*innen, sondern durch Kämpfe, zu deren Manövern Hacks, Einbrüche, Entwendungen und subversiv-virale Einspeisungen ebenso gehören wie kommerzielle Wiederaneignung und Ausbeutung kollektiver Kreativität. Begriffe wie Digitaltheater oder Netztheater taugen schon deshalb mehr schlecht als recht, um die gegenwärtige Praxis in den Live Arts zu beschreiben, weil noch ein Enthusiasmus des Neuen in ihnen klingt, der aus der aktuellen Lage heraus besonders veraltet erscheint. Das Internet ist *eher Milieu als Medium* für die Live Arts, und eben dieses Operieren aus einer gewissen Verlegenheit heraus macht die Entwicklungen interessant für eine Suche nach *good practices*.

Wenn man die Geschichte internetbezogener Praktiken grob schematisch resümiert, dominierten in den 1990er Jahren, als noch eine vergleichsweise kleine Zahl von *early adopters* das Online-Geschehen bestimmten, die Vorstellungen von neuen, unerhörten Möglichkeiten das Handeln: *Hacking* konnte das Gefühl vermitteln, den Hebel des Archimedes in den Fingern zu halten, und ein gewitzter Techno-Anarchismus, der den großen Institutionen stets um den entscheidenden Schritt voraus schien, wähnte sich stark genug, um es mit Militär und staatlichen Ordnungskräften ebenso aufzunehmen wie mit Konzernen. Die potenzielle Unendlichkeit eines Raums, in dem Zeichen zirkulierten, stimulierte Fantasien, in denen ein Messianismus der Bedeutung die physischen Körper erlöste. Und man sprach – in imaginärer Identifikation mit dem Weltgefüge – der Verknüpfung und Vernetzung selbst das Potenzial zu, das Wesen der Menschen zu ändern.

Die 2000er Jahre brachten dann einen Paradigmenwechsel, sowohl praktisch als auch diskursiv. »More is different«, lautete die Maxime. In dem Maße, wie mehr Leute Computer, Handys und andere Geräte mit Internetzugang benutzten, verschob sich auch der Akzent vom Möglichen zum Wirklichen. Visionen verpufften, dafür tauchten unerwartete Realeffekte auf. Clay Shirky schrieb in *Here Comes Everybody*: »Communication technologies don't become socially interesting until they become technologically boring.«[2] Für eine Weile ging es weniger um die von technologischen Innovationen getriggerten Phantasmen als um die kreative Eigendynamik des Gebrauchs, weniger um Zirkel von avancierten Eingeweihten als um verbreitete Praktiken und darum, was aus ihnen hervorgeht, wenn viele sie jeweils ein bisschen variieren. Konzepte wie »Emergenz«, »*hive mind*«, »Schwarmdynamik« belebten die *grassroots*-Politik und lösten auch in der Kunst eine Welle partizipatorischer Ansätze aus.[3]

Angesichts dieser Impulse zur Selbstorganisation konnte man sich dem Eindruck hingeben, dass das Internet tatsächlich den User*innen gehöre. Kritische Stimmen warnten indes, die Plattformen, die das kommunikative Geschehen hosteten, seien kommerziell betriebene Privatdomains, kein *public space*. Und allmählich wurde sichtbar, wie einige wenige Provider die Vielzahl usergenerierter Foren und Blogs schluckten oder verdrängten. Das »soziale Netzwerk« avancierte zum beherrschenden Metaformat und überführte einen Dschungel glokaler Kollektivitäten in weltumspannende Monokultur. Die Suchmaschine zeigte immer hemmungsloser Ambitionen zum Regierungsapparat. Der soziale Sommer des Online-Zusammenlebens endete in ernüchternden Enthüllungsschüben, die seither nicht abreißen. Edward Snowden deckte mit den Spionagepraktiken der NSA zugleich auf, in welchem Ausmaß Hardware- und Software-Infrastruktur manipulierbar war – und wie der privilegierte Zugriff darauf die alten Kräfte begünstigte: die durch Militär, Po-

2 Shirky, Clay (2008): Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations. London u. a. 105.

3 Für eine neuere Revision vgl. Naveau, Manuela (2007): Crowd and Art. Kunst und Partizipation im Internet. Bielefeld.

lizei und Geheimdienste mitgeformte staatliche Souveränität in ihrer opaken Verbindung zur *corporate world* und deren Lobbyorganisationen. So dominierten in den populären Debatten zum Internet zuletzt unbehagliche Themen: der kaum mehr kontrollierbare Einfluss von Google und Facebook; das Abgreifen sensibler Daten zur Überwachung, für kommerzielle Zwecke, zur Manipulation der traditionellen politischen Öffentlichkeiten; die Normalisierung von Hetze, Hassrede und Gewaltaufrufen. Dabei passiert weiterhin Emanzipatives durch Online-Kommunikation. Der intersektionale Kampf gegen sexistische, rassistische und andere Diskriminierung wäre kaum so breitenwirksam zu führen gewesen ohne die Optionen, sich mittels Hashtags und online organisierter Kampagnen zu solidarisieren. Das Überdenken von Verhaltensmustern, wie *woke*-Ethik es anstößt, verändert unsere Welthaltung nicht zuletzt darin, hinsichtlich der Kriterien für akzeptables Verhalten zwischen Online- und Offline-Kommunikation keinen Unterschied mehr zu machen. *Money pools* via Instagram für besonders von Diskriminierung Betroffene bringen selbstorganisiert Umverteilungsprozesse in Gang.

In dieser von starken Ambivalenzen geprägten Stimmung verfolgt künstlerische Arbeit in den Live Arts kritisch-affirmative Strategien im Umgang mit Kommunikationstechnologie. Solch kritische Affirmation zeigt sich darin, wie sich künstlerische Arbeitsweisen Technik so aneignen, dass deren Gebrauch gegenüber den Setzungen des Produktdesigns eigene Freiheiten erschließt. Wer marktgängige Software wie Videokonferenz-Tools verwendet, übernimmt nicht nur ein oft ziemlich unflexibles Set von Funktionen, sondern auch eine Ästhetik, die das Erscheinen von Performer*innen und Besucher*innen füreinander in erheblichem Maße bestimmt. Die Aufteilung und Gestaltung des Screens impliziert einen Gesellschaftsentwurf, sie entspricht einer Vorstellung vom guten Zusammenkommen, von angemessener Verteilung der Aufmerksamkeit, vom gelingenden Miteinander. Bei Zoom etwa, das für Geschäftsmeetings entwickelt wurde, ist dies merklich an den Kriterien der Businesswelt orientiert. Wie schon das Präsentationsformat PowerPoint den Akzent auf Ordnung und Stabilität legte, um gerade Wege zu definierten Zielen zu propagieren, so bietet auch Zoom ein verlässlich gerastertes Nebeneinander. Der japanische Regisseur Toshiki Okada, der auch häufig in Deutschland arbeitet, reduziert in seinen *Eraser*-Stücken die Zoom-Situation auf das Starren: Die Zuschauer*innen bekommen private Räume zu sehen, in denen Schauspieler*innen sitzen, ohne zu sprechen oder gestikulieren, manchmal auch bloß eine Waschmaschine oder Kaffeekanne auf dem Herd.[4] Die Choreografin Eisa Jocson macht in ihrer Performance *Manila Zoo* deutlich, dass die Zoom-Fenster auch sehr plausibel als Käfige funktionieren: Vier Performer*innen vollführen in bis zu sechs Fenstern Bewegungen, die zwischen Yoga und dem Verhalten eingesperrter Tiere oszillieren.[5]

Auch den eigenen Bildschirm zu »teilen«, hat auf Zoom nichts von Austausch oder gar von jener Mit-Teilung, deren Selbstentäußerung und Preisgabe an die anderen für den Philosophen Jean-Luc Nancy die Dynamik einer Gemeinschaft ausmacht.[6] Es integriert lediglich ein vorbereitetes Stück Präsentation nahtlos in den festen Rahmen des Konferenzgeschehens. *Call In The Ghosts to Guide Us* von Clay AD zeigt, wie eine queere Ästhetik des *Screen-Sharings* aussehen kann, die doch einen Raum der Mit-Teilung eröffnet. Schon vor Ausbreitung des Coronavirus in Europa, 2019, entstanden, wird diese Videoarbeit heute neu lesbar als Hinweis darauf, wie sich die Voreinstellungen bei Konferenz-Software von innen her destabilisieren lassen.[7] Durch die Erfahrungen mit online vermittelten Live-Aufführungen seither erscheint *Call In The Ghosts To Guide Us* wie ein subversives Körperwerden des Screens, das sich der Flächenregulierung entzieht, indem es eine Tiefe und Plastizität des Bildschirms herausarbeitet: In einer nachlässig anmutenden, aber raffinierten Choreografie öffnet Clay AD zahlreiche Fenster eines Apple-Rechners, spielt mehrere Videos zugleich, tippt Textzeilen, ändert Hintergründe – vielfach teilweise überlappend, sodass Elemente einander halb verdecken, die intimisierende Kraft des Geheimen in der offiziellen Präsentation aktivieren.

Wie aktiv Live Arts-Künstler*innen sich in Bezug auf digitale Technologien selbst sehen und verhalten, hängt einerseits von ihrer Mediensozialisierung ab und damit auch vom Alter. Andererseits spielt der Wandel von Anwendungsoberflächen eine maßgebliche Rolle. Wie der Medientheoretiker Lev Manovich 2013 im Titel seines Buches *Software Takes Command* pointierte, trägt seit Beginn der 2010er Jahre leichter zugängliche und bequemer zu nutzende Programmier-Software dazu bei, die überkom-

4 Vgl. dazu und zu anderen Beispielen aus Japan: Uchino, Tadashi (2021): Auftauchen mit einer Vision: Wie Künstler*innen in den letzten eineinhalb Jahren mit komplexen Online-Theaterformaten experimentiert haben. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19851:theaterbrief-aus-japan-wie-kuenstler-innen-in-den-letzten-eineinhalb-jahren-mit-komplexen-online-theaterformaten-experimentiert-haben&catid=730&Itemid=99 [17.01.2022].

5 Ausschnitte auf https://vimeo.com/425206680.

6 Vgl. u. a. Nancy, Jean-Luc (2014): Die Mit-Teilung der Stimmen. Berlin/Zürich.

7 Vgl. Clay AD (2020): Call in The Ghosts to Guide Us. URL: https://vitalcapacities.com/presents/05/video.html [17.01.2022]. »*Call in the Ghosts to Guide Us* is a silent choreography to be screened during a dance party, in the club or at home«, heißt es auf Clay ADs Website. URL: https://clayad.hotglue.me/?video [17.01.2022].

menen Autoritäten technologischen Wissens und Könnens auszuhebeln. Während früher langjährige spezialistische Erfahrung diejenigen, die programmieren konnten, von denjenigen trennte, die Programme anwendeten, entsteht nun eine Zwischenzone, die Verstrebungen zwischen Live Arts, Medienkunst und digitaler Infrastrukturarbeit begünstigt. Über eine Programmieroberfläche, deren Bedienung relativ schnell zu erlernen ist, ermöglichen derzeit z. B. *Unity* und *Unreal Engine* ein dreidimensionales grafisches Weltdesign und bieten Schnittstellen für die Interaktion mit einem Live-Environment sowie Klangbearbeitung. Als Freeware mit Open Source-Lizenz sind diese Programme gerade für die nichtkommerzielle künstlerische Arbeit sehr attraktiv. Das führt zu einer exponentiell wachsenden Community von Gestaltenden und Programmierenden, die aus ganz unterschiedlichen Praxisfeldern kommen und deren Expertisen und Wissens-›Niveaus‹ einander nicht im Wege zu stehen scheinen, sondern sich in Prozessen des gemeinsamen *learning by doing* ergänzen oder auch mal produktiv falsifizieren. Online-Lernforen wie *Udemy* für das Codieren von Game-Interfaces oder Archivierungs- und Austauschplattformen wie *Git.Hub* für Codeentwicklung geben davon ein reichhaltiges Zeugnis.[8]

Unsere Gespräche über Kooperationen zwischen Künstler*innen und Informatiker*innen haben dabei bestätigt, dass das Prinzip des *learning by doing* für Software-Profis ebenso gilt wie für Quereinsteiger aus künstlerischen und anderen Praxisbereichen. Programme zu schreiben funktioniert überwiegend nicht gemäß schematisch-abstrakten Masterplänen, die von einem gesicherten Wissenskanon ausgehen; es schreitet durch permanentes *trial and error* voran, erfordert wiederholtes Ausprobieren, Verwerfen oder Modifizieren von Skripten. Die nomadische Wissenschaft des Codings braucht deshalb notwendig eine dichte Kommunikation zwischen den Beteiligten. Angebote, sich Coding aus einer künstlerischen oder etwa auch politisch-aktivistischen Perspektive anzueignen, gibt es durchaus. *School of Machines* bspw. bietet online Kurse, Symposien und Vernetzungstreffen, die diese interdisziplinären Schnittstellen erkunden.[9] Für künstlerische Arbeit, die Programmentwicklung einschließt, liegt die Hauptschwierigkeit im Zeitaufwand. Susanne Schuster vom Kollektiv *outofthebox* formuliert die Haltung vieler der befragten Künstler*innen zu dem Thema:

> Ich erhoffe mir grundsätzlich, dass vor allem das prozessorientierte Denken etwas ist, was sich längerfristig in Fördermodellen verankert. Wenn man mit digitalen Technologien arbeiten will, braucht es eben eine längere Zeit. Man weiß manchmal vorher nicht, was dabei rauskommt, was funktioniert – oder selbst wenn es technologisch funktioniert, ob es dann Spaß macht oder dem künstlerischen Anspruch entspricht, den man eigentlich hatte. Und da ist es total wichtig, Prozesse zu haben, die ein Forschen mit einschließen.

outofthebox entwickeln selber und gemeinsam mit externen Partizipierenden Hardware, Games, Prototypen sowie »spekulative Software« an der Schnittstelle von Theater und Digitalkultur. Ihr Projekt *LIFE; eine DNA Engine* befasst sich mit dem Themenkomplex Gesundheitsversorgung und Künstliche Intelligenz (KI). Sie laden das Publikum dazu ein, gemeinsam zu überlegen, welche technischen Möglichkeiten es heute schon gibt und wie es in der nahen Zukunft aussehen könnte: Welche Krankheiten wollte man heilen, und welche eigenen Daten wäre man bereit dafür preiszugeben? In einer Simulation werden mögliche Zukunftsszenarien gestaltet und in einem Archiv gesammelt.[10] Ein solches Projekt beansprucht bei *outofthebox* ein volles Jahr: erst der Antrag für die Finanzierung; dann eine Entwurfsphase mit Stift und Papier, die klärt, was der Inhalt ist und wie er umgesetzt werden soll, welche Technologien bereits vorhanden sind, was neu entwickelt und programmiert werden muss; dann Content-Entwicklung, um zu präzisieren, wie die Funktionsanforderungen an die Software sein werden, sowie Konzeption und detaillierte Gestaltung eines Designs inklusive Animationen und Kommunikations-Interfaces. Bereits diese erste Phase nimmt mindestens drei Monate in Anspruch, was bereits extrem knapp bemessen ist, und erst dann beginnen die Tests und die Probenarbeit.

Künstler*innen, die sich neu an Produktionen mit Software-Entwicklung wagen, fällt es oft schwer einzuschätzen, wie viele Phasen nötig sind und wie viel Zeit diese erfordern. Unter Umständen gilt es erst herauszufinden, ob sich ein Programmierprozess überhaupt »lohnt« hinsichtlich des Verhältnisses von Aufwand und wahrscheinlichem Resultat. »Da würde ich es sinnvoll finden, wenn es wie beim Prototyping-Fund der Open Knowledge Foundation auch Förderung für diese ersten Schritte gäbe«, sagt Schuster. Es brauche zudem bei den Förderinstitutionen ein Verständnis dafür, dass selbst da, wo alles gut geplant wurde, manchmal das Ergebnis nicht wie erwartet funktioniert oder aufwendige Wartung notwendig wird.

> Wenn künstlerische Arbeiten gewünscht sind, die sich mit digitalen Technologien auseinandersetzen, dann müssen die längeren Förderzeiträume auch ermöglichen, dass man nicht noch fünf andere Projekte nebenher macht. Es sollten die einzelnen Projekte besser honoriert werden.

8 https://www.udemy.com, https://github.com.

9 http://schoolofma.org/programs.html [17.01.2022].

10 Vgl. outofthebox (2021): LIFE; eine DNA Engine. URL: http://outofthebox-now.de/2020/11/20/life-eine-dna-engine [17.01.2022].

3 Sinnes-Remix: Vom Schauspiel zur evokativen Stimme

Eine der interessantesten Entwicklungen während der Pandemie lässt sich als Reaktion auf die Bildschirmmüdigkeit verstehen. Zwar kommt das Wort Theater vom griechischen Verb für schauen, und Begriffe wie Spektakel oder Schauspiel legen nahe, dass das Sehen die wichtigste, alle anderen Sinne anleitende oder einbeziehende Wahrnehmung sei. Doch vom Klassizismus über das epische Theater bis zu klangfokussierten performativen Installationen oder Beschreibungsperformances zieht sich durch die Geschichte eine Spur von Experimenten, die den Schwerpunkt vom Visuellen zum hörend Erfahrbaren verschieben. Sprache, Geräusch und musikalisch erlebter Klang erhalten in Live-Situationen, die den Input an optischen Informationen bewusst zurückfahren, nicht nur mehr Aufmerksamkeit, sodass das akustisch Kommunizierte komplexer sein darf. Sie stimulieren die Imagination der Besucher*innen und erzeugen so eine Visualität, die nicht dem ästhetischen Zuschnitt des Szenenbilds unterworfen, sondern in die multi-sensomotorische Wirklichkeit unserer körperlichen Wahrnehmungserfahrung eingebettet ist.[11]

Das populäre Genre der ASMR-Videos[12] hat gezeigt, wie intensiv Menschen auf Geräusche oder stimmliche Qualitäten reagieren. Auch wenn diese Videos vorproduziert und dann auf einschlägigen Plattformen beliebig abrufbar sind, vermitteln sie oft eine Live-Atmosphäre, und die Beziehung der Hörenden zu den Performer*innen, die mit ihren Fingernägeln die Oberflächen von Gegenständen entlangstreichen, Intimes flüstern oder den Regen auf ihren Schirm prasseln lassen, kann sich sehr ›persönlich‹ anfühlen. Eine Reihe jüngerer Arbeiten in den Live Arts scheint gleichermaßen von der Tradition der Audio-Performances wie von diesem Online-Genre inspiriert, das direkt das Begehren anspricht – etwa Jun Tsutsuis unter dem Titel *Stay With Room* auf YouTube veröffentlichte Flüstervideos.[13] »Das Medium ist die Massage« variierte Marshall McLuhan seinen berühmten Slogan vom Medium als Botschaft.[14] Künstler*innen arbeiten mit der Körperlichkeit des Massiertwerdens durch Stimmen und Klänge, damit auch in Online-Streams oder aufgezeichneten Videos körperliche Beziehungen zwischen Performenden und Publikum entstehen können. Die neuronale Stimulation der *soundscapes* erweckt Beschreibungen zu einem mitunter gespenstischen Leben, trägt Fiktionen, verleiht der Behauptung vertrauter oder sonderbarer Welten Plausibilität und wirft Fragen bezüglich der Grenzen von Körpern auf, die ästhetische mit psychologischen, sozialen und ökologischen Perspektiven verknüpfen.

Extinct, ein »Soundpiece« von Teo Ala-Ruona und Tuuka Haapakorpi, zeigt die Möglichkeiten, mittels Stimme und Klang einem anderen Körper weitaus näher zu kommen, als dies durch räumliches Nebeneinander gelänge. »The piece portrays a transbody as a haunted house that is inhabited by a ghost«, heißt es im Programmtext des feministischen *Nocturnal-Unrest*-Festivals, auf dem die Arbeit zu erleben war.[15] Die Erfahrungen, die *Extinct* verschafft, betreffen den Körper nicht als solide integrale Form, von Fleisch ausgefüllt und von Haut glatt überzogen, sondern als etwas zugleich bedrohlich und erregend Offenes, das sich weder selbst zu enthalten noch Infiltrationen von außen zu entziehen vermag. Mit der nachdrücklich sanften Suggestivität einer *Somatics*-Übung beschreibt eine Stimme, wie die Person, die mit ihr »ich« sagt, sich als Kind ins Bett legte, die Hände über der Brust verschränkte wie ein Vampir und sich dann vorstellte, die Finger würden durch die Haut ins Körperinnere vordringen, das Herz und die übrigen Organe herausholen, in der Brust eine luftige Leere erzeugen. Es folgt eine masturbatorische Reise durch die Substanz- und Bildfluten der »pharmacopornographic era«, wie Paul Preciado unsere Zeit des Wunschmaschinensexes nennt[16] – vorgetragen mit teils verzerrter, verdoppelter Stimme in einem Tonfall genüsslicher *sleaziness*. Eine Atemübung, bei der die Hörer*innen aufgefordert sind, die Stimme einzuatmen und ihr im Ausatmen mitzuteilen, dass sie ein Engel sei, liefert mit ihrem Spiel zwischen Verführung und Nötigung zugleich einen prägnanten Kommentar zur Pandemiesituation.

Auch das Telefon ist wieder da. Konnte John Oliver in seiner Comedy-Show schon Witze darüber reißen, dass jemand ernstlich auf die Idee kam, ein Handy für Anrufe zu benutzen (er sei aus Panik natürlich nicht rangegangen), so beschert die Videomüdigkeit diesem klassisch modernen Medium der Stimmübertragung ein Comeback. Dessen Live-Arts-Geschichte reicht von Jean Cocteaus *La Voix humaine* (1930) über Allan Kaprows *Time Pieces* (1973) bis zu *Interrobangs* aus der *Müller-Matrix* von 2016 entwickeltem *Müller-Fon*. Jede Epoche fand ihren eigenen Zugang

11 Zur Imagination im Theater vgl. Wihstutz, Benjamin (2007): Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin.

12 Zum Phänomen der »Autonomous Sensory Meridian Response« vgl. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomous_Sensory_Meridian_Response [17.01.2022].

13 Vgl. Tsutsui, Jun (2020): Stay with Rooms. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLwfvgOfs9TU8yqUTzDGrK60w0pZNTNWTd [17.01.2022].

14 Vgl. McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin (1967): The Medium is the Massage. An Inventory of Effects. London.

15 Sie ist weiterhin online einsehbar. Haapakorpi, Tuuka / Ala-Ruona, Teo (2021): Extinct. URL: https://soundcloud.com/user-845126419/extinct-soundpiece_nocturnal-unrest/s-eu8mW4dipXS [17.01.2022].

16 Vgl. Preciado, Paul B. (2008): Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York City.

zur Telefontechnologie, bestimmt von den gerade virulenten sozialen Verhaltensmustern, den Projektionen, Sehnsüchten und Ängsten, die das Medium katalysierte. Stets spielte indes die Gleichzeitigkeit von Distanz und Nähe dabei eine besondere Rolle: Der oder die Angerufene war da und doch nicht da, abwesend trotz unbestreitbarer Anwesenheit und in dieser Anwesend-Abwesenheit in erhöhtem Maße zugänglich für das eigene Begehren. »Er, der andere, wartet nie«, schrieb Roland Barthes über das quälende Warten des Liebenden auf einen Rückruf, als sei es ein später Kommentar zu Cocteaus Monodrama über eine verlassene Frau.[17] Kaprow instruierte seine Versuchspersonen, einander durch die Muschel des Apparats Kassettenaufnahmen ihres gezählten Pulses vorzuspielen, um zu erproben, wie Herzfrequenzen von fern einander beeinflussen.[18] *Interrobang* bastelten aus dem umfangreichen Interviewmaterial Heiner Müllers ein System von Aussagen, das es Anrufer*innen gestattete, sich per Tastendruck von der Stimme des toten Autors Fragen beantworten zu lassen.[19]

Mehrere jüngere Arbeiten zeigen, dass die Qualitäten des Telefons für die Live-Arts heute moderater sind, in gewisser Weise zeitlich moderierend – unter ihnen die von Samara Hersch erst für Präsenzpartizipation konzipierte, dann in einer *@home*-Version online angebotene Arbeit *Body of Knowledge*, die Zoom und Telefon kombiniert.[20] Im Anschluss an ein vorbereitendes Zoom-Plenum erhielt jede*r Teilnehmer*in nacheinander jeweils von drei Jugendlichen aus Australien Anrufe über WhatsApp und unterhielt sich mit ihnen zu verschiedenen Themen. Danach ermöglichte ein weiteres Zoom-Treffen noch einmal ein Zusammenkommen, zu dem sich auch die Jugendlichen gesellten. Diese redeten nun untereinander über jeweils eins ihrer Telefongespräche, erzählten, was sie daraus mitgenommen hatten, was sie hilfreich fanden oder weniger. Indem *Body of Knowledge* Separierung und Versammlung kombiniert, befragen die beiden Kommunikationsformationen sich gegenseitig: hier die geschützte Verbindung einer »Leitung« nur zwischen zwei Menschen, hier das allseitige Zuhören und sich allseits exponierende Sprechen der Konferenz. Zugleich ruft *Body of Knowledge* ins Bewusstsein, wie sehr das, was Jugend ausmacht, von den Medien abhängt, die der Kommunikation zur Verfügung stehen und unter den Angehörigen der verschiedenen Altersklassen in Gebrauch sind. In ihrer Art, das Telefon aufzugreifen und zu testen, was ein Anruf vermag, regt die Arbeit zum Nachdenken über Zeitgenossenschaft an. Live Arts in den Zeiten von Corona haben mehr denn je Grund, sich von den Mythen über die »Zeitlosigkeit« des Theaters zu lösen. Es gilt für jede spezifische Gegenwart erst herauszufinden, auf welchen Pfaden, mittels welcher Übertragungsinstanzen Erfahrungen weitergegeben werden können – und was die Vor- und Nachteile von Adressierungen wie *one-to-one*, *one-to-few* oder *few-to-many* sind. Anstatt routiniert spontan auf die Gegebenheiten eines Aufführungsorts zu reagieren, von dem man annehmen darf, er werde „irgendwie theatermäßig" sein, stehen die Live Arts jetzt vor der Notwendigkeit, Kommunikationsmedien und -tools zu wählen, die starke, kurzfristig kaum mehr änderbare Vorentscheidungen bezüglich der Signalübertragungen und Adressierungen treffen. Die Materialität von Kommunikation besteht darauf, beachtet zu werden.

Wie ein Hindernis für die Wahrnehmung dabei hilft, diese zu präzisieren, und neue Zugänge zu künstlerischen Praktiken anregt, zeigt auch *rose la rose* des Choreografinnen-Duos Carolin Jüngst und Lisa Rykena.[21] Die beiden arbeiteten mit sehenden und nicht oder eingeschränkt sehenden Performer*innen, um Aspekte von Showkultur, Erotik und erotischem Blick zu erörtern. Ursina Tossi begleitete die Performenden, beschrieb live deren Bewegungen, die Umgebung, manchmal auch assoziative Fantasien. Die Audiodeskription fungierte dabei als Übersetzungslösung für die Zusammenarbeit, veränderte aber auch die Situation. Die Nähe einer sprechenden Stimme lässt Spielraum für das Navigieren jener Quelle der Aufmerksamkeit, in der das rezipierende Subjekt sich selbst verortet. Durch die Kooperation mit der Stimme, die »mit ihm blickt«, wird das eigene Ich beweglicher, lernt Freiheitsgrade seines Wahrnehmens kennen, die in der Theatersituation für gewöhnlich verborgen bleiben. Das erweitert nicht nur den Erfahrungshorizont; es hat auch den Effekt, das Wahrgenommene mehr in *Umwelt* im ökologischen Sinne des Wortes zu verwandeln: nicht eine Szene, auf die ich schaue, sondern eine, die ich mir mittels hindurchführender, abtastender, vorsichtig prüfender Bewegungen unter Zuhilfenahme meiner Einbildung erschließe. Theater hat auf die Dringlichkeit ökologischer Probleme teilweise recht kurzschlüssig damit reagiert, statt Menschen Tiere, Pflanzen, Nebel usw. auf eine Bühne zu holen und sie dem üblichen Publikumsblick auszusetzen. Damit war nicht viel verändert. Die gegenwärtige Neuentdeckung einer Stimme, die der Imagination Zugang zu einem Milieu vermittelt, könnte dabei helfen, mehrere Schritte weiterzugehen und in den Live

17 Barthes, Roland (2015): Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main. 103.

18 Kaprow, Allan (1973): Time Pieces. URL: https://www.nbk.org/videoforum/werk/Time_Pieces.html [17.01.2022].

19 Interrobang (2016/2021): Müller-Fon. URL: https://www.interrobang-performance.com/mueller-fon [17.01.2022].

20 Hersch, Samara (2019): Body of Knowledge. URL: https://samarahersch.com/works/body-of-knowledge [17.01.2022].

21 Jüngst, Caroline / Rykena, Lisa (2021): rose la rose. URL: https://www.kampnagel.de/de/programm/2-rose-la-rose/?datum=&id_datum=9652 [17.01.2022].

Arts eine Wahrnehmungsökologie zu entwickeln – etwa auf der Spur dessen, was Gregory Bateson in seiner *Ökologie des Geistes* vorschlug.[22]

4 Was heißt hier live? (Non-)Human Performers und die Macht der Animation

1966 testete der Informatiker Joseph Weizenbaum sein Skript ELIZA in einer Variante namens DOCTOR. Die simulierte einen Computerchat mit einem Psychotherapeuten. Obwohl das Programm mit simplen Konversationsmustern operierte und visuell bloß in einem schwarzgrünen Screen mit weißen Textzeilen bestand, weckte die Interaktion bei User*innen die Überzeugung, ›auf der anderen Seite‹ sitze ein kluger und einfühlsamer Mensch. Etliche insistierten darauf sogar gegen Weizenbaums Beteuerung, es handle sich um Software, und einer Anekdote zufolge warf seine Sekretärin ihn aus dem Büro, als er ihr »Gespräch« unterbrechen wollte. Für die Live Arts ist dieser frühe Versuch, KI in Kommunikation einzubeziehen, interessant, weil er mit geringem technischem Aufwand ein Maximum an Aktivität, Engagement und Lebendigkeitserleben bewirkt. Im Sinne einer »Kybernetik der Armen«[23] gelingt eine Auflösung der Grenze zwischen *human* und *non-human performers*, ohne dass es einer grafisch und akustisch überwältigend realistischen bzw. detailliert fantastischen Darstellung des nichtmenschlichen Kommunikationspartners bedarf, wie Computerspiele und VR-Experimente sie auf der Höhe des heute rechnerisch Leistbaren oft unternehmen. Wichtiger als die illusionäre Qualität der audiovisuellen Präsentation ist ein geschicktes Kooperieren mit der menschlichen Fähigkeit, ein Gegenüber zu *animieren*, indem man die erhaltenen Informationen imaginär ergänzt. Dafür kann es durchaus von Vorteil sein, wenn die Informationen dürftig ausfallen und interpretierbar bleiben. Wer Erzählungen schreibt, weiß um die Kraft der Reduktion, die Fantasie von Leser*innen produktiv herauszufordern. Bei Online- und Hybridformaten greift diese Ökonomie auch für die Live Arts, und wahrscheinlich wird sie auch zukünftige Kopräsenzaufführungen beeinflussen.[24]

In *FXKE*, einer ästhetischen Recherche der Künstler*innen Jiayun Zhuang und Edwin Steenbergen an der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund zu *Fake News* und Online-Manipulation, kommuniziert das Publikum mit dem derzeit avanciertesten KI Chatbot GPT-3.[25] Dieser ist dank *deep learning* fähig, Texte zu generieren, die den Äußerungen von Menschen ähneln, und beherrscht auch narrative Strukturen so weit, dass er Fragmente eines Plots plausibel zu vervollständigen vermag. Zhuang und Steenbergen testen, wie solche selbstlernenden Algorithmen in der Kommunikation mit einem analog anwesenden Publikum dazu dienen können, gemeinsam die Erfahrung einer Aufführung hervorzubringen. Frage- und Antwortspiele mit dem *Chatbot*, die um Wahrscheinlichkeiten tagespolitischer Nachrichten kreisen, führen zugleich Entscheidungen über den Fortgang der Performance herbei. Lebendigkeit entsteht in Arbeiten wie *FXKE* durch wechselseitige Animation: Die Besucher*innen werden durch das partizipatorische Setting animiert, die sie adressierenden Instanzen zu animieren. Der Begriff der Animation ist vertraut aus dem Figuren- und Objekttheater, und der gegenwärtige Umgang mit Animation in den Live Arts trägt dazu bei, die Grenze zwischen Figuren-/Objekttheater und den Spielarten des ›Menschentheaters‹ durchlässiger zu machen. Zoom, Telegram und ähnliche Apps, Virtual Reality (VR) und der Einsatz von KI führen zu einer breiten Auseinandersetzung mit Animation als einem *allgemeinen Prinzip von Wirksamkeit*. Live, so könnte man als aktuellen Befund formulieren, ist alles, das mich dazu animiert, die Situation ähnlich dem zu erfahren, was sich zwischen mir und anderen Wesen zuträgt, wenn diese für mich kommunikativ lebendig werden – ganz gleich, ob es sich dabei um die Körper von Menschen, Tieren, Pflanzen und Dingen handelt, um digital erzeugte audiovisuelle Erscheinungen oder sprachliche Äußerungen per Stimme oder Schrift.

Die Forderung nach einem sozial, politisch – und das heißt heute unabdingbar: ökologisch – besseren Imaginieren steht auch hinter dem, was die Philosophin und Naturwissenschaftlerin Isabelle Stengers mit dem Titel *Reclaiming Animism*[26] als Haltung umreißt. Die moderne Allianz von Wissenschaften und Technologie verdankt ihre Erfolge einem Willen zur Naturbeherrschung, dessen Preis, wie sich abzeichnet, die Zerstörung der menschlichen Spezies und vieler anderer sein wird, sofern sich unser Denken und Handeln nicht grundlegend ändert. In der Verlegenheit um eine Alternative zum Anthropozent-

22 Vgl. Bateson, Gregory (1981): Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt am Main.

23 So der deutsche Titel einer von Diedrich Diederichsen und Oier Etxeberria 2020/21 kuratierten Ausstellung in der Kunsthalle Wien (URL: https://kunsthallewien.at/ausstellung/cybernetics-of-the-poor). Die dort versammelten Arbeiten zeigten, welche Möglichkeiten Kunst hat, in autodidaktischen Aneignungen ohne die Macht und Finanzkraft von Regierungen, Militär und Konzernen kybernetisches Denken zu verwirklichen und mit den entsprechenden Technologien zu arbeiten.

24 Zu KI in den Live Arts vgl. auch die von Hilke M. Berger durchgeführte Studie »~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial~~ Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI« in diesem Band.

25 Zhuang, Jiayun / van Steenbergen, Edwin(2020): FXKE. URL: https://wiki.theater.digital/projects:fxke:start [17.01.2022].

26 Stengers, Isabelle (2012): Reclaiming Animism. URL: https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/ [17.01.2022].

rismus, der alles Nichtmenschliche auf den Status zweckdienlicher (oder gleichgültiger) Objekte reduziert, empfiehlt Stengers, ein animistisches Verhältnis zur Welt neu aufzunehmen, ohne dabei die Vernunft und ihr kritisches Vermögen über Bord zu werfen. Sich die Welt als beseelt vorzustellen soll keine ideologisch geschlossene Kosmologie ausbilden, sondern die Hypothese für eine Reihe von Experimenten darstellen. Dieser Vorschlag findet in den Künsten gegenwärtig ein starkes Echo.

Zu den interessanten Versuchen, ihn in Praxis umzusetzen, gehört Vera Voegelins Projekt *Earthbounds*, das sich zum Ziel setzt, der menschlichen Erfahrung über animative körperliche und imaginäre Beziehungen Zugang zur *critical zone* zu verschaffen, in der wir Menschen zusammen mit Tieren, Pflanzen, Mineralien und Mikroben leben. Entwickelt als »multi-sensorische, spekulative Performance« für das Festival *Theater der Dinge* an der Berliner Schaubude 2020, ist auch die Dokumentation von *Earthbounds* auf einer Webseite ein gutes Beispiel für die Fortführung und Vermittlung künstlerischer Forschung über Events hinaus.[27] Vera Voegelin (hinter dem Namen verbergen sich Leoni Voegelin und Anna Vera Kelle) beschreibt und zeigt dort u. a. die Konstruktion eines »Breathingbelts«; dieser wird mit Vibrationsmotoren verbunden, die eine Grasmatte oder Sand auf einer Platte rütteln, sodass die*der Träger*in die eigene Atmung als etwas erfahren kann, das Umwelt-Bewegung auslöst. Eine Anleitung zum Nachbauen und ein Animationsvideo machen Lust auf *remote participation*.

Earthbounds und die übrigen hier vorgestellten Praktiken zeichnet aus, dass sie das Engagement der Einbildungskraft mit einem Realismus der Körper verknüpfen. Sie verführen Publikum oder Partizipierende nicht dazu, sich in »heilsame« Imaginationen zu flüchten, um dem frustrierenden Ist-Zustand in eine bessere Welt zu entkommen – versprechen nicht, diese Welt werde kommen, so man sie sich nur fleißig einbildet. Vielmehr verstehen sie das Imaginieren selbst als eine körperliche Aktivität, praktizieren es in performativen Szenarien, die den Körper zugleich zur Quelle, zum Verwirklichungsmedium und zum wachen, durchaus auch zweifelnden Selbstbeobachter der Animation machen. Sie sind daher auch nicht wissenschafts- und technologiefeindlich, halten aber darauf, dass ein anderer Typ von Experiment den Laborstudien der *Research-and-Development*-Abteilungen von Konzernen ihr Monopol streitig machen muss. Im Sinne von Künstlerischer Forschung oder *advanced practices*[28] arbeiten sie daran, Forschen zu demokratisieren, indem sie sich selbst von »oblique vantage points«[29] her in Forschungsprozesse einmischen und nichtspezialistische Partizipationsmöglichkeiten für andere eröffnen. Und sie demonstrieren mit ihrem Verweilen beim Körperlichen, worin die Stärke von Live Arts für eine spekulative, das heißt weltbewusster imaginierende Wissensgewinnung besteht.

27 Vera Voegelin (2020/21): Earthbounds. URL: https://veravoegelin.hotglue.me/?Earthbounds [17.01.2022].
Die Online-Dokumentation des Projektes ist leider nicht mehr zugänglich.

28 Vgl. URL: https://advancedpractices.net/charter [17.01.2022].

5 How safe is space? Körper als Medien als Körper als Milieu

»Media are our infrastructures of being, the habitats and materials through which we act and are. This gives them ecological, ethical, and existential import«, schreibt John Durham Peters in *The Marvelous Clouds*.[30] Dieser medienökologische Ansatz eignet sich gut für Live Arts, denn er behandelt als Medien sowohl Kommunikationstechnologien als auch lebende Körper, tierische und pflanzliche ebenso wie menschliche, und auch dem Licht, der Luft, dem Wasser von Meeren und Flüssen, dem Erdboden und der Vegetation kommt eine mediale Wirklichkeit zu. Ein Medium ist für Peters alles, was etwas überträgt, das für irgendwen einen Informationswert hat. Ob diese Übertragung mittels digital codierter elektronischer Impulse zwischen Computern geschieht, ob visuell durch Lichtwellen oder akustisch durch Luftschwingungen, die von Retinazellen und Ohrmembranen empfangen und in neuronale Impulse übersetzt werden, oder ob Duftmarken wie Hunde und Ameisen sie setzen Vorbeikommende voneinander unterrichten – keine Abstimmung des Nebeneinander- und Zusammenlebens auf unserem Planeten wäre möglich, verstünden die Erdbewohner*innen es nicht, eine Vielzahl von Vermittlungswegen zu nutzen.

Peters trifft mit Bedacht keine starke Unterscheidung zwischen Medium und Milieu. Das, was *zwischen* uns vermittelt, ist zugleich das, *worin* wir uns bewegen. Ein klassisches Modell beschreibt eine dreigliedrige Struktur, in der eine Senderinstanz ein Medium benutzt, um einer Empfängerinstanz eine Nachricht zu übermitteln. Dieses Modell wurde entwickelt im Hinblick auf *one-to-one*-Kommunikationstechnologien wie Briefpost und Telefon. Es passte noch mehr oder weniger für *few-to-many*-Kommunikation per Zeitung, Radio und TV. Mit dem Internet ist indessen eine Kommunikationssphäre entstanden, von der das Sender-Medium-Empfänger-Schema bestenfalls eine Facette erfasst. Was dabei fehlt, bringen geläufige Formulierungen wie »*im* Netz sein« oder »*on* sein« zum Ausdruck: die Milieuhaftigkeit des Mediums. Zwar dient das Internet mir in einer beschränkten funktionellen Perspektive als Instrument, mittels dessen ich bestimmte In-

29 Ebd.

30 Peters, John Durham (2015): The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media. Chicago.

formationen versende und erhalte; doch zugleich bildet es eine Umwelt, in der ich mein Leben führe und mein Körper seinerseits zum Träger von Informationsübermittlungen wird. Die Physikerin und Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad schlägt ein Konzept von Beobachtung vor, in dem der Begriff Interaktivität durch »Intraaktivität« ersetzt ist: Anstatt meinen Körper als separate Einheit zu betrachten, die mit anderen Körpern hier und da interagiert, sollte ich diesen Körper immer schon als Teil eines Zusammenhangs wahrnehmen, der durch seine Beteiligung mitbestimmt wird.[31]

Dieses Prinzip bestimmt auch Janne Nora Kummers künstlerische Recherche *The Implicit Order*. Kummer, die als Coderin, Performerin und Medienkünstlerin mit einem Hintergrund in Theaterregie seit Jahren an der Übertragung zwischen somatischen Vorgängen und digital generierten Umwelten anhand von Sensoren forscht, führt die Spieler*innen in einer Reise, die nirgends wirklich ankommt, durch eine einsame virtuelle Bergwelt. Die Arbeit ist im *Multiplayer*-Modus, als VR-Installation und analog zugänglich. Verknüpft werden die Dimensionen durch Luftbewegungen: Ein am Brustkorb angebrachter Atemsensor überträgt dessen Ausdehnungen über einen WLAN-*Microcontroller* zur *Multiplayer*-Schnittstelle der *Game Engine*, sodass der Atem sowohl die virtuelle Umgebung als auch das Licht in den analogen Räumen beeinflusst. Das Einschalten eines virtuellen Ventilators setzt einen analogen Ventilator in Gang.[32]

Thematisch widmet sich *The Implicit Order* mit diesem Arrangement FOMO, der »fear of missing out«, und schließt an die Frühphase der VR-Entwicklung an, als besonders der medizinisch-therapeutische Bereich mit virtuellen Welten experimentierte. Neue Ansätze in Trauma-, Sucht- und Angstbehandlung interessierten sich in den 1990er Jahren für Möglichkeiten, in einem gesicherten, von Patient*innen zu steuernden Setting bspw. konfrontationstherapeutische Szenarien erlebbar zu machen. Die Ausdünnung der Landschaft ist daher Prinzip. Statt spektakuläre Abenteuer in einer illusionsdichten anderen Welt zu offerieren, bewirkt das Durchstreifen eine Entschleunigung, etabliert stockende, zähe, gedehnte Rhythmen, konfrontiert mit Leere und verweist die Spieler*innen immer wieder auf ihre somatisch-psychischen Zustände zurück. *The Implicit Order* begegnet der abstrakt konjunktivischen, letztlich paranoiden Angst davor, gesellschaftlich den Anschluss zu verlieren, mit einer Re-Situierung des Körpers.

Der Begriff *safer space* tauchte vor der COVID-19-Pandemie vor allem im Zusammenhang mit Gewalt und Diskriminierung auf. Ein *safer space* bietet den dort Versammelten Schutz durch ein Reglement zum gewalt- und diskriminierungsfreien Umgang, das es gestattet, im Fall von Verstößen schnell zu reagieren, oder dadurch, dass bestimmten Menschen der Zutritt verwehrt bleibt, von denen gewaltsames oder diskriminierendes Verhalten zu befürchten ist. Lässt sich das Konzept des *safer space* mit der Tradition des Theaters als einem öffentlichen Raum vereinbaren? Diese Frage wurde vor der Coronapandemie meist mit Bezug auf eine bürgerlich-idealistische Ästhetik diskutiert, die aus dem 18. Jahrhundert stammt. Das Coronavirus hat gesellschaftsübergreifend etwas bewusst gemacht, das im traditionellen Modell der künstlerischen Publikumsveranstaltung gewohnheitsmäßig ausgeblendet blieb: Die Verwandlung des biologischen Körpers in den Leib, der sich dem Widererfahrnis öffnet, ist selbst eine körperliche Leistung. Ob jemand sie erbringen kann, hängt sowohl von der eigenen körperlichen Disposition ab wie auch von den materiellen Bedingungen der Umgebung, des Milieus im sozialen wie im biologischen Sinne. Vor der Coronapandemie pflegte das Husten im Theater daran zu erinnern, dass ein Publikum in seiner leiblichen Hingabe an das Schauspiel nichtsdestominder aus biologischen Körpern bestand. Der Theater- und Konzerthusten war ein psychologischer Effekt, eine innere Auflehnung des ordinären, mit Nerven und Muskeln versehenen Körpers gegen seine Aufhebung in einer Hingabe an das Ereignis.[33] Nun, da das Husten die Möglichkeit einer Erkrankung an COVID-19 anzeigt, drängt das Biologische die Psychosomatik aus dem Feld: Wo Publikum räumliche Nähe von Körpern bedeutet, können wir es uns nicht mehr leisten, die Materialität der Situation zu vergessen. Die Erfahrung, die mit den Live Arts zu machen ist, wird in einer neuen Dringlichkeit *körperliche* Erfahrung sein – das Leibliche eine Qualität, die nicht mehr im Abstreifen des Körpers beruht.

Das muss einhergehen mit dem Unterfangen, *jeden* Ort, an dem Künstler*innen zu einer Versammlung einladen, als einen *safer space* zu verstehen und zu betreiben. Die Sicherheit nimmt einen bio-sozialen Sinn an. Sie betrifft das Milieu, den durchweg von Materie erfüllten Raum, in dem immer schon Zusammenleben stattfindet. Schon länger drängen künstlerische Formen wie die soziale Skulptur, die *site-specific performance* oder die Intervention auf Abschied vom Konzept des *empty space*, wo das Theater die Welt repräsentieren soll, indem es den dort, wo es stattfindet, jeweils vorhandenen Ausschnitt der Welt wegräumt oder ignoriert.[34] Durch die Corona-

31 Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Frankfurt am Main.

32 Kummer, Janne Nora / Kraus, Anton (2020): The Implicit Order. URL: https://vimeo.com/556177658 [17.01.2022].

33 Vgl. Umathum, Sandra (2020): Die Rache des Hustens. URL: https://www.academia.edu/43125141/Die_Rache_des_Hustens [17.01.2022].

34 »Wir sind keine rein menschliche Versammlung und waren es nie. Und dass wir das denken konnten, dafür trägt das Theater – und insbesondere das klassische Schauspiel mit seinen wirkmächtigen Metaphern der Welterklärung – eine Mitverantwortung, eine erhebliche. Und deshalb liegt die Zukunft des Theaters in einer geteilten

pandemie handelt es sich dabei jedoch nicht mehr um eine individuelle Wahl von Künstler*innen, um Genres oder Moden, sondern um eine allgemeine Kondition für das Überleben der Live Arts. Der teils nachvollziehbare, teils hohle Protest gegen staatlich auferlegte Sicherheitsmaßnahmen zum Schutz vor Infektionen zeigt, wie dringlich ein ziviles Verständnis von Sicherheit ist, das es zu einem selbstverständlichen Moment selbstorganisierter Versammlungen macht, sich um das Leben der Beteiligten zu sorgen.

Sibylle Peters suchte in dem performativen Workshop *Exercises in Social Intimacy* beim Impulse-Festival 2021 nach Möglichkeiten, einander auf sichere Weise zu berühren. Nachdem sie schon mit ihrem *Heteraclub* in Hamburg-St. Pauli einen Raum organisiert hatte, wo sich Performance Art, Sexarbeit, *Community-Building* und politischer Aktivismus verbanden, reagierten die Berührungsübungen auf ein körperliches Problem der Coronakrise, das zugleich eine zu wenig debattierte soziale und politische Dimension hat: Das Distanzgebot trifft Menschen, die nicht in monogamen Paarbeziehungen leben, deutlich schwerer. Die *Exercises in Social Intimacy* kehrten das Modell der Hybridaufführung um. Über Zoom verbunden, trafen sich an fünf Orten auf der Erde – Düsseldorf, Köln, Bern, Johannesburg und Minsk – jeweils bis zu 15 Partizipationsbereite physisch, in analogen Breakout-Sessions. Ein vorab versandter Reader beschrieb Techniken, mittels derer es gelingen kann, einander mit Teilen des Körpers nahezukommen, den für die Endorphinproduktion so wichtigen Hautkontakt herzustellen und das Gefühl von Zugewandtheit zu erzeugen, ohne dass dies das Infektionsrisiko erhöht. Obgleich der Ablauf der *Exercises* selbst einfach war und alltägliche Mittel wie Plastikfolie zum Küssen oder ein als »*disdance stick*« genutzter Stab zum Einsatz kamen, entstand eine Komplexität durch die Realisierung unter lokal abweichenden Bedingungen: Sowohl die Dynamik der Pandemie als auch die Sicherheitsregeln unterschieden sich von Ort zu Ort. In ihrer vermittelten Gleichzeitigkeit erweiterten die Übungen den Horizont ins Nahe *und* ins Ferne.

Welt nicht zuletzt bei den Freien Darstellenden Künsten. Denn die haben bereits mit Arbeitsweisen und Darstellungsformen zu experimentieren begonnen, die erfahrbar machen, dass Menschen niemals allein handeln, sondern in unauflöslichen Assemblys, in Agencements mit anderen Lebensformen, Materialien, Ökosystemen.« Peters, Sibylle (2021): Krise und Kunst der Versammlung. Aufträge an die Freien Darstellenden Künste. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Transformationen. Positionen zur Veränderung der Kunst- und Kulturlandschaft aus Kunst, Politik und Journalismus. Berlin. 108–115, hier 115.

6 Das neue Leben der Zusammenhänge: Was wird aus Dramaturgie?

Eine Sparte, die sich seit Langem mit der Fähigkeit des menschlichen Körpers befasst, Signale zu senden, zu empfangen und weiterzuverbreiten, trafen die coronabedingten Kontaktsperren außerordentlich hart: den Tanz. *Contact improvisation* mit ihren vielen Varianten oder ähnliche *practices* sind im zeitgenössischen Tanz nicht nur fester Bestandteil des Trainings. Da die Zusammensetzung der Ensembles oft von Projekt zu Projekt wechselt, dient das Kennenlernen durch gegenseitiges körperliches Sich-Anvertrauen auch dem kollektiven Zusammenfinden, und häufig werden Choreografien aus den Improvisationen erst entwickelt. Wie also miteinander tanzen?

Arbeiten wie Patricia Carolin Mais *Wahn*[35] und *[un]limited traces* des Hildesheimer Netzwerks *systemrhizoma*[36] zeigen das Dilemma und pragmatische Reaktionen. Aus Gruppenstücken wurden Einzelperformances, die man mit technischer Hilfe zusammensetzte: Bei *Wahn* wurde erst ein Film entwickelt, dann nach Lockerung des Lockdowns eine Bühnenperformance, in der Tänzer*innen mit der Projektion interagierten. Bei *[un]limited traces* setzte *Video-Editing* Performer*innen, die zuhause nach Anleitung zu David Bowies »Let's Dance« und »Safety Dance« von *Men Without Hats* tanzten, zusammen, teils per *Splitscreen*, teils sequenziert. Beide Arbeiten versuchten aus der Not eine Tugend zu machen, indem sie die prekär gewordene Verbindung der Beteiligten zum Thema erklärten.

Besinnung auf die eigenen Bedingungen ist in der Gegenwartskunst ein durchaus konventioneller Vorgang, und es besteht stets die Gefahr, dass sie zu einer leeren Geste verkommt: Kunst, die behauptet, sich der Welt anzunehmen, indem sie ihre eigenen Probleme als allgemein ausgibt – und damit auch insinuiert, ihr Dennoch-Stattfinden enthalte schon den Keim einer Lösung für die ganze Gesellschaft –, missversteht die Beziehung zwischen der Selbstbezüglichkeit ästhetischer Form und der präzisen Öffnung, derer es bedarf, damit Wirklichkeit in sie eindringt, ohne bloß zur Authentifizierung benutzt zu werden. Doch in der Coronapandemie *sind* die Schwierigkeiten, vor denen die Live Arts stehen, tatsächlich Schwierigkeiten, die das Leben vielerorts daran hindern, einfach so weiterzugehen. Und Wege, mit diesen Schwierigkeiten zurechtzukommen oder ihnen gar eine unverhoffte neue Leichtigkeit zu entwinden, haben eine

35 Programmtext und Video eines Einführungsgesprächs zur Arbeit: Mais, Patricia Carolin (2021): Wahn. URL: https://www.youtube.com/watch?v=w8lztlGDuoQ [17.01.2022].

36 Systemrhizoma (2020): Unlimited Traces. URL: https://www.systemrhizoma.com/un-limited-traces [17.01.2022].

Relevanz über den Spielbetrieb der Kunstinstitutionen hinaus. Die Krise der Versammlung wirft, in einer lange nicht erlebten Radikalität, die Frage nach dem *und* von »Kunst und Leben« auf – nach jenem Zusammenhang einer künstlerischen Arbeit mit sich und mit der Welt, das der Begriff Dramaturgie meint: Wie lässt sich unter den gegenwärtigen Produktions- und Aufführungsbedingungen überhaupt Zusammenhang organisieren? Wie entstehen raumzeitliche Gefüge, Spannungsbögen, Sinnfälligkeiten? Was wird aus dem Konstrukt »geteilte Zeit«? Was heißt Responsivität, was Partizipation?

Dramaturgie sieht sich heute in der Sorge um eine Form auf das (Über-)Leben zurückgeworfen. Das scheint einem kritischen Prozess, der vor der Pandemie in den Live Arts begonnen hatte, entgegenzukommen und verbindet sich womöglich damit. In einer Serie von Interventionen aus dem Publikum und aus den Ensembles heraus waren die Wahl künstlerischer Mittel, die Besetzung von Rollen und die Methoden künstlerischen Arbeitens im Namen ethisch-politischer Kriterien infrage gestellt worden: Warum schminkt ihr die Gesichter *weißer* Schauspieler schwarz wie beim »Blackfacing«? Warum engagiert ihr fast nur *Weiße*, und wenn doch jemand eine andere Hautfarbe hat, muss er oder sie klischeehafte »Andere« verkörpern? Warum erzählt ihr obstinat heterosexuelle Liebesgeschichten aus Europa als »universal«? Warum gilt es bei euch als normal, dass auf Proben Männer psychische Gewalt gegen Frauen ausüben? Einige der Kulturschaffenden, an die diese Fragen gerichtet wurden, wiesen sie brüsk zurück mit dem Argument, es handle sich um eine Verletzung der »Kunstfreiheit« oder gar der »ästhetischen Autonomie« – als bestünde Freiheit darin, sich keine Einwände anhören zu müssen, und als sei Ästhetik ethisch-politisch neutral bzw. ihre Neutralität etwas anderes als bourgeoise Ideologie.

Die Hartnäckigkeit, mit der eine wachsende Zahl von Leuten innerhalb wie außerhalb des Betriebs die Kritik wiederholten, brachte dann doch allmählich eine Umorientierung in Gang. Dramaturgie – das zeichnet sich mittlerweile ab – besteht in einem Vermitteln zwischen den sozialen, politischen, ökonomischen Verhältnissen, die die materielle Wirklichkeit künstlerischen Produzierens bestimmen, und dem, was künstlerische Arbeiten an überzeugenden, ggf. auf überzeugende Weise scheiternden Formen zu finden vermögen. Die Hindernisse, die das eingeschränkte Zusammenleben während der Pandemie den Live Arts in den Weg stellt, erzwingen ein Nachdenken über Form, das körperliche Konsequenzen berücksichtigt. So frustrierend es für Künstler*innen sein mag, mit dem besonderen Wissen und Können, das sie in teils langjähriger Arbeitserfahrung gewonnen haben, plötzlich in der Klemme zu stecken, kommt dieses Nachdenken doch der dringend erforderlichen Neuermittlung von Dramaturgie zugute.

Eine sehr direkte Suche nach Form in Bezug auf körperliche Konsequenzen verfolgte *Carrying My Father* von der niederländischen Zirkusgruppe *There There Company*. Vier Artisten luden dafür ihre Väter ein, die professionelle Tätigkeit ihrer Söhne mit zu vollziehen und zusammen eine akrobatische Choreografie zu erarbeiten. Die Dramaturgie ergab sich aus den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Tragens. Herauszufinden, was geht, verlangt in jedem Moment Rücksicht auf vielleicht irreversible Folgen. Die porösen Knochen der alten Männer schränken die Freiheit, riskantere Dinge auszuprobieren, erheblich ein, denn während Fallen sonst zum Alltag der jungen Akrobaten gehört, droht nun bei Unfall ein fataler Bruch. Bei aller Fröhlichkeit des Resultats, das nach einem Lockdown doch glücklich zur Aufführung gelangte, blitzt in *Carrying My Father* immer wieder erhellend eine soziale Verlegenheit auf, die die Komplikationen durch COVID-19 in Erinnerung rufen: Die Familie als Sorgegemeinschaft ist zwar traditionell Lösung eines Problems, doch sie bleibt als Lösung auch ein permanentes Problem. Abhängig von den jeweiligen Herausforderungen wird es immer wieder neu darauf ankommen, für das Nebeneinander der Generationen eine Praxis der Gastfreundschaft zu (er-)finden, die es den Körpern ermöglicht, unter einem Dach zu verweilen – sei es das Dach eines Wohnhauses oder das einer Veranstaltungshalle.

7 Cringe und glitch: Von den Kräften des Schiefgehens

Zur Geschichte der Live Arts gehört eine produktive Spannung zwischen der Theatersituation und dem, was Aufführungen in, mit und aus ihr jeweils machen. Die Situation der Online- oder Hybrid-Aufführungen scheint gegenüber der etablierten Theatersituation deutlich fragiler. Die verwendete Software ist störanfällig, vor allem bei höheren Teilnahmezahlen. Komplexere Arrangements aus Studiotechnik, Kameras, Mikrofonen und Rechnern vervielfachen die Fehlermöglichkeiten. Aber auch psychosozial unterscheidet sich die Teilnahme per Zoom und ähnlichen Programmen vom Theaterbesuch oder dem Sich-Einfinden in anderen *art venues*. Obwohl mittlerweile immer mehr Leute Routine im Umgang mit den Apps entwickeln, prägt meist eine gewisse Verlegenheit die Ausgangssituation, die ohne einen Prozess der körperlichen Synchronisierung beim Versammeln auskommen muss und auch keine der traditionellen Auftakt- und Auftrittslösungen gestattet. Statt eines Vorhangs, der sich hebt, gedimmten Saallichts oder schon vorab hörbarer Schritte beim Gang auf die Bühne erhält man etwa bei Laila Solimans *Wanaset Yodit* ein Päckchen mit Kaffeepulver und Weihrauchstäbchen zugeschickt, um durch eigene Vorbereitung eine Atmosphäre zu schaffen,

bei der Aromen für Einstimmung sorgen.[37] Henry Hütt überrumpelt die Zuschauer*innen seines »test run« *Killer Image* damit, dass er, während sie online zusehen, wie maskierte Gestalten seinen Kopf in Farbeimer tauchen und ihn BDSM-mäßig traktieren, plötzlich leibhaftig bei ihnen vorbeigelaufen kommt, und aus dem erschrockenen Stottern dieses Moments heraus beginnt die Interaktion.[38]

Tatsächlich kann die offensive Einlassung auf die *cringy qualities* der neuen Live-Situation interessante Perspektiven eröffnen. Mara Genschel betritt in *Das narzisstische Publikum* eine Zoom-Sitzung, bei der sämtliche anderen Teilnehmer*innen ihre Kameras und Mikrofone deaktiviert haben.[39] Die Abwesenheit eines sicht- und hörbaren Publikums setzt auch die Präsentationsskills der Sprecherin außer Kraft. Anstelle einer geschmeidigen Einleitung ruft sie hilflos »Hallo … hallo … hallo …?« in den echolosen Nichtraum, schaltet dann in einem Fluchtreflex die eigene Kamera ab, ehe sie einen zweiten Anlauf unternimmt und eine Erklärung stammelt (»wurde kurzfristig gebeten, hier so ein Interventions…«). Schlecht vorbereitet, hatte sie sich, wie sie zu verstehen gibt, auf die Produktivität eines improvisierten Gesprächs verlassen. Doch genau das läuft auf Zoom so nicht. Das Fehlen einer körperlich navigierbaren Gruppendynamik entlarvt gnadenlos die rhetorischen Manöver, mit denen man sonst eine Tagungsdiskussion, einen Publikumsdialog oder *artist talk* bestreitet. Die Suggestivsätze bleiben im Leeren hängen. Niemand greift die angefangenen Phrasen auf und rettet sie aus ihrer inhaltlichen Vagheit in die Normalität des gemeinsam Unterstellten.

Das Peinliche ist ein Hinweis darauf, dass Zusammenleben nicht durch sauberes Ineinandergreifen funktioniert, sondern aus Unpassendem gefügt ist, das sich dennoch irgendwie trägt und halbwegs verträgt, zumindest eine Weile im Zusammenhang durch die Zeit schlittert. Der Begriff *glitch* dient einer Reihe ästhetischer und politisch-theoretischer Strategien dazu, herrschende Vorstellungen ›funktionierender‹ Systeme in Frage zu stellen. *Glitch*-Ästhetik legt die schlüpfrigen Qualitäten von Technologien frei, sucht aktiv Momente, in denen Funktionen ins Schlittern geraten. *Glitch feminism* überträgt das auf soziale und politische Verhältnisse, schafft Gelegenheiten, um sich Zuschreibungen wie dem heteronormativen *binary body* und Markierungen nach Herkunft, Hautfarbe, Klasse, Alter, *ability* zu entziehen. Was bei Mara Genschels *Das narzisstische Publikum* im Verlegenheitsbild eines schwarzen Musters aus abgeschalteten Kameras erscheint, könnte ebenso Konstellation einer Freiheit sein, sofern es gelänge, einen kollektiven Gebrauch vom Sich-Entziehen der Einzelnen zu machen. Wie Legacy Russell in ihrem *Glitch Feminism Manifesto* betont, liegt das emanzipative Potenzial eines Avatars darin, eine Maske aus Unbestimmtheit überzuziehen. »And so my twelve-year-old self became sixteen, became twenty, became seventy. I aged. I died. […] My ›female‹ transmogrified, I set out to explore ›man‹, to expand ›woman‹.«[40]

Ungreifbarwerden durch Avatar-Masken kann eine Strategie sein, sich von dominanten Fremdzuschreibungen zu emanzipieren und gleichzeitig die eigene Vorstellung eines Selbst im Wechselspiel mit anderen zu erweitern. Auf der Spur einer solchen Strategie initiierte das Performance-Kollektiv *ScriptedReality* (Ruth Schmidt, Tilman Aumüller und Arne Salasse) unter dem Titel *Research On Unstable Ground* 2021 einen Lesekreis und ein *Live Action Role-Play* (LARP) im Rahmen der *Sumpffestspiele* im Frankfurter Studio Naxos. In mehreren Zoom-Sitzungen und Workshops diskutierten die Teilnehmenden Texte (u. a. von Lynn Margulis, Scott Gilbert, Anna Tsing), ersannen mit Bezug auf die Lektüre schrittweise gemeinsam eine Welt und entwarfen für sich Charaktere, die darin lebten. Durch diesen geduldigen Austausch ging es nicht allein um Aussehen und Persönlichkeit der Charaktere, sondern auch um ihre Herkunft und Lebensgeschichte, deren Verflechtung mit den Lebensläufen anderer und die Aufgabe der Figur innerhalb des LARP, um die Konvergenzen oder Divergenzen individueller und kollektiver Ziele. Die Figuren waren nicht auf die menschliche Spezies beschränkt, sondern konnten ein Stein, ein Konzept, ein Molekül oder ein Hybrid aus Mensch und Tier sein. Jeder Charakter entwickelte eine eigene *Research*-Praxis, um das Nichthumane auch als Beobachtungs- und Erkenntnisinstanz einzuführen. Schließlich kamen alle zusammen und versuchten sechs Stunden lang, in gemeinsamer Anstrengung den Sumpf vor dem Austrocknen zu retten und ihre Geschichten einzeln und gemeinsam weiterzuspinnen.

Die Ästhetiken des Performancetheaters der Freien Szene haben sich in den 1990er Jahren wesentlich durch Abgrenzung von der schauspielerischen Rolle konturiert. Beeinflusst durch *Gaming* und *Role-Play* lässt sich in jünge-

37 Solimans, Laila (2021): *Wanaset Yodit*. URL: https://www.kampnagel.de/de/programm/wanaset-yodit-home-version [17.01.2022].

38 »It was funny to notice that, if you enter the room and people realize that they see you on the screen but also in actually the same shared space, they literally first don't know where to look: to the screen or to you. Then there was often this kind of relieving moment, which would start an interaction, when they themselves noticed the confusion that had trapped them.« Hytt, Henry (2021): *Killer Image*. URL: https://henrihytt.wordpress.com/2021/04/27/killer-image [17.01.2022].

39 Genschel, Mara (2021): *Das narzisstische Publikum*. 9-teilige Videointervention im Auftrag des INMM Darmstadt im Rahmen der 74. Frühjahrstagung »Verflechtungen. Musik und Sprache in der Gegenwart«. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLmDjVDMo3DPraJC_YPPnoBAurw0GJpBZ_ [17.01.2022].

40 Russell, Legacy (2020): Glitch Feminism. A Manifesto. London. 4.

rer Zeit dagegen ein affirmatives Verhältnis zu Rolle und Fiktion erkennen. Allerdings geht es hier nicht darum, von Autor*innen verfasste *dramatis personae* so zu verkörpern, dass es ein Publikum überzeugt oder beeindruckt, sondern es findet ein kollektiver Forschungsprozess im Modus eines *World-Building* statt: Die Beteiligten handeln die Welt, die sie bespielen, miteinander aus. Sie tun genau das, was Staatsbürger*innen sonst niemals tun, was die staatliche Ordnung immer schon voraussetzt, wenn sie Zustimmung für ihre Institutionen und Verfahren als gegeben erachtet und nur noch einen schmalen Rest Entscheidungsfreiheit lässt. Der Sozialvertrag in diesen Rollenspiel-Formaten ist fast immer auch ein ökologischer Vertrag, schon deshalb, weil die Figuren, in die man sich verwandelt, nicht auf die menschliche Spezies beschränkt sind. Das Verkörpern erweitert das Vorstellungsvermögen und verändert die Weltwahrnehmung. Der kollektive Prozess kann durchaus konflikthaft oder gar antagonistisch werden, hält aber die gemeinsame Verantwortung für die Welt jederzeit präsent. Für Ruth Schmidt von *ScriptedReality* liegt im gemeinsamen Erschaffen einer Fiktion das Potenzial, die bereits effektiven Fiktionen und Strukturen der gegebenen Welt zu beeinflussen:

> Es ist interessant herauszufinden, welche Kraft kollektiv entwickelte Fiktionen haben können, sowohl bei der Bildung einer Gruppe oder Community als auch in Form einer Intervention in bestehende Strukturen, wo sich dann vielleicht gar nicht mehr so sehr die Frage nach Theater stellt, sondern wo Performance eher bedeutet, mit kollektiven Fiktionen in Gesellschaft zu intervenieren oder sich an bestimmten Stellen einzuklinken.

8 Schlussfolgerungen und Empfehlungen:

Die Live Arts befinden sich nach wie vor in einer äußerst fragilen Situation. Viele der von uns Befragten sorgen sich darum, wie es mittelfristig weitergeht, und die Bereitschaft der Künstler*innen, sich weiterhin kreativ auf die Herausforderungen einzulassen, wird davon abhängen, ob es gelingt, die Arbeitssituation nachhaltig zu konsolidieren – sodass die vielversprechenden Tendenzen, von denen wir hier berichten konnten, tatsächlich zu einer Welle der Erneuerung führen und die Live Arts zum Ort des großen gesellschaftlichen Experiments werden, in dem das Digitale und die Körper einander begegnen. Dies wäre in sozialer, politischer und vor allem auch ökologischer Hinsicht dringend zu wünschen. Darin, Kultur als eine Sphäre zu bestimmen, in der die Bürger*innen *gemeinsam Perspektiven für ihr Zusammenleben erarbeiten*, liegt unserer Ansicht nach die Aufgabe für eine zukunftsweisende Kulturförderung.

World-Building scheint uns ein gut geeigneter Begriff, um die Richtung zu weisen, in die eine erstrebenswerte Gesellschaftsentwicklung insgesamt gehen sollte. Kultur kann soziale, politische, ökologische und ästhetische Prozesse vermitteln und integrieren, indem sie Menschen Gelegenheiten bietet, gemeinsam Welt(en) zu entwickeln – und sich so in jenen Formen und Dynamiken des Gemeinsamen zu üben, die selbstorganisiertes ziviles Engagement für den notwendigen radikalen gesellschaftlichen Wandel zu tragen vermögen. Es ist wichtig, dass dies nicht dumpf affirmativ, sondern kritisch reflektiert geschieht, und gerade deshalb ist die Kunst hier aufgerufen, Impulse zu geben, neue Praktiken und experimentelle Formate vorzuschlagen. Was bei solchen Weltentwicklungsprozessen geschieht, wird stets eine starke Forschungsdimension haben: An der Schwelle von kooperativ gestalteter Fiktion und geteilter körperlicher Wirklichkeit bieten sich die besten Voraussetzungen für demokratische Teilhabe an der Produktion eines sozial relevanten Weltwissens. Kunst und Forschung sind in dieser Perspektive unbedingt zusammen zu denken, und eine Kulturförderung, die ihren sozialen Auftrag ernst nimmt, sollte dies unterstützen. Wir möchten drei Empfehlungen für die Förderung der Freien Szene aussprechen, die dazu beitragen können, Kultur als gemeinsames *World-Building* aus der gegenwärtigen Krise heraus neu aufzustellen:

1) Mehr Geld pro Produktion, damit Arbeiten über deutlich längere Zeiträume entwickelt werden können. Die *good practices* im Umgang mit den Herausforderungen der Coronakrise, die wir in dieser Studie skizzieren, haben eines gemeinsam: Sie wären nicht möglich gewesen, hätten die Künstler*innen sich nicht Zeit genommen, über Veränderungen ihrer Praxis nachzudenken und neue Formate auszuprobieren, von denen alles andere als absehbar war, ob sie funktionieren würden (und von denen auch lange nicht alle funktioniert haben). »Mehr Zeit!«, so lautet der Tenor in den geführten Gesprächen. Der Zwang, in einem atemlosen Takt Projekt um Projekt zu konzipieren und zu beantragen, um finanziell überleben zu können, bremst Innovationen in einer Szene, die voller Neugier steckt und bestens disponiert ist, um die Grenzen der Live Arts in einer kreativen Auseinandersetzung mit Online-Kultur zu erweitern. Online-gestützte Produktionsprozesse und Aufführungen haben der Freien Szene einen wichtigen Impuls gegeben, um die vorher eher vereinzelt und dann oft bloß effektorientiert stattfindende Einlassung mit digitalen Kommunikationsmedien voranzutreiben. Diese Experimente verlangen indes Lernprozesse zum Erwerb neuer Kompetenzen, und sie verändern, wenn bspw. die Entwicklung einer spezifischen interaktiven Software zu einer Arbeit gehört, die Arbeitsweise und den Zeitbedarf erheblich. Will man Qualität und Innovation fördern, so muss es möglich sein, mehr Geld für ein Projekt zu beantragen,

das dadurch eine deutlich längere Laufzeit haben kann. In einer den Erfordernissen angemessenen Situation wäre es Normalität – nicht wie bislang eine durch Prominenz oder Selbstausbeutung ermöglichte Ausnahme –, dass Einzelkünstler*innen oder Gruppen in der Freien Szene ein Projekt pro Jahr realisieren, ggf. auch nur ein Projekt alle eineinhalb bis zwei Jahre, und damit ein finanzielles Auskommen finden.

2) Verstärkte Förderung von Recherchen/Forschungsprozessen ohne Aufführungen: Ungeteilt positiv unter den von uns befragten Künstler*innen war die Resonanz auf die Chance, Recherchen und künstlerische Forschungsprozesse gefördert zu bekommen, deren Resultate nicht sofort in Form von Aufführungen präsentiert werden mussten. Die Freiheit, einen Gegenstand des Interesses gründlich zu erforschen und dabei ohne Ergebnisdruck ästhetische Positionen, Arbeitsweise und kooperative Beziehungen zu hinterfragen, wie die Stipendien des #TAKE CARE-Programms sie boten, wurde geradezu als ein Geschenk empfunden. Die Begeisterung weist *ex negativo* darauf hin, wie wenig zuvor etwas im Arbeitsalltag der Freien Szene etabliert war, das man eigentlich für eine elementare Voraussetzung guter künstlerischer Arbeit halten sollte: Sollen die Live Arts sich der Komplexität einer funktional differenzierten Gesellschaft gewachsen zeigen, in der wissenschaftliche Erkenntnisse zirkulieren, technologische Entwicklungen vielfältige, oft widersprüchliche Auswirkungen zeitigen und soziale Dynamiken zu heterogen sind, um von einer formelhaften Meinungsrhetorik erfasst zu werden, so darf *Recherche* im künstlerischen Arbeiten kein Alibibegriff sein. Ohne Subjektivität preiszugeben, setzt eine ernst zu nehmende künstlerische Einlassung auf ein Thema sich zu unterschiedlichen Wissensformen in Beziehung – theoretischen ebenso wie praktischen, transdisziplinär offenen ebenso wie fachlich speziellen. Auch abseits derjenigen Praktiken, die sich explizit als Künstlerische Forschung oder *practice-based research* ausweisen, besteht die Arbeit von Künstler*innen zu erheblichen Anteilen in Forschung.

Es gilt dabei auch Vorsorge zu treffen, dass Rechercheförderungen nicht unter der Hand als Produktionsmittel verwendet werden. Ein Vorschlag dazu wäre es, die Recherche an einer *effektiven Fiktion* zu orientieren. Das heißt, die Recherche erarbeitet etwas, das fiktional bleibt, aber auf Wirklichkeitseffekte hin konzipiert ist, die es auslösen könnte – etwa ein spekulatives, fabulierendes *World-Building*: Die Themen oder Interessen, die die Recherche leiten, werden in Annahmen konkretisiert, an denen sich der gemeinsame Forschungsprozess orientiert (eine Recherche nimmt z. B. die Form eines Programmhefts zu einem fiktiven Kongress oder Festival an, das sowohl allgemeine Beiträge als auch Ankündigungstexte zu den fiktiven Lectures, Performances, Workshops versammelt, ggf. Fotos und Trailer-Videos etc.).

3) Förderung kollektiver Arbeitszusammenhänge: Die dritte Empfehlung, die wir auf der Grundlage unserer Sondierung gegenwärtiger Arbeitsweisen und Ästhetiken geben möchten, baut auf den ersten beiden Punkten auf und betrifft die grundsätzliche Ausrichtung von Arbeit in der Freien Szene: Die Förderung sollte die Künstler*innen in ihrem Bestreben unterstützen, wegzukommen von einer Projektökonomie, die künstlerische Qualität durch Konkurrenz herzustellen sucht, und stattdessen Formen kollektiven Arbeitens kultivieren helfen, bei denen Qualität im Sinne eines zeitgemäßen Verständnisses von Dramaturgie soziale, ethisch-politische und ökologische Kriterien mit ästhetischen Entscheidungen in Zusammenhang bringt. Es besteht die Gefahr, dass ökonomische Gründe gerade diejenigen Veränderungsprozesse abwürgen, von denen wir uns die nachhaltigsten Erneuerungen versprechen dürfen, weil in der Konkurrenzsituation sich dann doch die ästhetisch konventionelleren, schon gelungener scheinenden Projekte durchsetzen. Statt nur isolierte Projekte oder Personen zu fördern und die Kommunikation zwischen den Künstler*innen einem Netzwerkkapitalismus zu überlassen, täte Kulturförderung gut daran, die Freie Szene als ein zusammenhängendes Forschungs- und Entwicklungsfeld zu begreifen.

Abschließend sei darüber hinaus ein neues Format vorgeschlagen, das die bisherigen projekt- und personenbezogenen Grundförderungen ergänzen kann: das *Netzwerk Künstlerische Forschung*. Mehrere künstlerisch arbeitende Gruppen und/oder Einzelpersonen stellen gemeinsam einen Antrag für ein größeres, auf ca. vier bis sechs Jahre angelegtes Vorhaben. Sie machen deutlich, wie sie sich in ihrer Arbeit aufeinander beziehen wollen, indem sie etwa füreinander zu Rezipierenden werden, die mit dem, was die anderen erarbeiten, jeweils weiterarbeiten, sodass ein über mehrere Stationen laufender Forschungsprozess entsteht, nicht lediglich ein Projekt, das sich in der abschließenden Präsentation erschöpft. Es soll daher ein Arbeiten in zeitlich versetzten, aneinander anschließenden Phasen möglich sein und ein großer Spielraum bzgl. der Präsentation von (Zwischen-)Ergebnissen gewährt werden. Zu den Antragspartner*innen des Netzwerks können neben den Künstler*innen, die die Mehrheit bilden sollen, Wissenschaftler*innen oder Vertreter*innen anderer Praxisfelder zählen, die einen Bezug zum Forschungsanliegen haben. Institutionen wie Spielhäuser, Kunsthochschulen, universitäre und andere Forschungsinstitute können (auch mit Finanzierungsanteilen) eingebunden werden, sofern sie den Prozess nicht kontrollieren bzw. dessen Resultate exklusiv abschöpfen. Kooperation und Dokumentation sollten nach *Commons*-Prinzipien erfolgen.

»

Die Vorstellung eines Arbeitens als Netzwerk mit anderen Kompanien und über mehrere Jahre an einem Themenkomplex, in denen recherchiert und prozesshaft ausprobiert wird und das mit Expert*innen aus anderen Bereichen – ein Traum! *Flinn Works* hat in der Vergangenheit neue Welten, Ästhetiken und Performances imaginiert, aber nicht gewagt, solche Förderstrukturen zu träumen oder gar zu fordern. Warum eigentlich nicht?

Als global agierende und produzierende Kompanie verspüren wir oft ein Gefühl der Dankbarkeit mit einer Prise Scham über unsere sowieso schon luxuriöse Förderlandschaft. Die »Projektitis« fühlte sich aber schon lange nicht mehr zeitgemäß an. Zu hoch der Verschleiß an Ressourcen und menschlicher Energie für zu wenig erreichte Zuschauer*innen. Zuviel Konkurrenz, die wir gar nicht möchten. Die Pandemie hat das System der Projektförderung vorgeführt und zeitweise ausgehebelt. Der Fonds Darstellende Künste hat beispielhaft mit neuen Förderinstrumenten reagiert (etwa mit der Recherche- oder Prozessförderung), die überfällig waren und auch deswegen in der Szene mit einhelliger Begeisterung aufgenommen wurden. Nun wollen wir natürlich nicht mehr zurück! Unsere Sorge ist, dass wir es müssen. Zudem hat die Freie Szene in der Breite angefangen, digitale Formate zu entwickeln, wie die vielen Beispiele dieser Studie zeigen. Vielleicht sind viele Projekte noch in der Betaphase, aber das ist die Natur von Innovation. Der digitale Raum wird nicht mehr verschwinden, weder gesamtgesellschaftlich noch aus den neuen Arbeitsstrukturen, weder als Milieu noch als Medium der Freien Darstellenden Künste. Gleichzeitig müssen wir lernen, nachhaltiger und auch mit mehr Qualität zu produzieren, online wie offline. Dafür wären die vorgeschlagenen Förderinstrumente bestens geeignet.

Sophia Stepf, freie Dramaturgin und

Künstlerische Leiterin der freien Theatergruppe

Flinn Works, Berlin

«



Die gewonnen Erkenntnisse belegen, dass die Einrichtung und der Ausbau von Mehrjahresförderungen die (Arbeits-)Situation sowie die künstlerischen Resultate im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste aus einer Vielzahl von Blickwinkeln nachhaltig und elementar stärken und ein wichtiges, ausbauwürdiges Element in der bundesdeutschen Förderarchitektur darstellen.



Dr. Philipp Schulte, Hessische Theaterakademie, Frankfurt am Main

Recherche, Projekt, Prozess

Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen

Philipp Schulte

1 Einleitung

1.1 Fördersystematiken im Vergleich – Fördersysteme im Umbruch?

Die vorliegende Studie nimmt die Frage in den Blick, welche qualitativen Auswirkungen auf Mehrjährigkeit hin konzipierte Fördersystematiken auf die Produktionssituationen freischaffender Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Künste in der Bundesrepublik Deutschland haben. Welche Projektformen, Infrastrukturen, Arbeitsverhältnisse und -perspektiven werden durch die unterschiedlich befristeten Förderstrukturen herbeigeführt? Welche Effekte auf konkrete künstlerische Prozesse und Resultate lassen sich erkennen? Und welche Bedarfe lassen sich daraus für ein Fördersystem ableiten, »das den gesellschaftlichen Wert von Kunst anerkennt und künstlerischer Innovation von Nutzen ist«[1]?

Unter dem Begriff der Mehrjährigkeit werden hierbei zunehmend verbreitete antragsbasierte Förderformen zusammengefasst, die es, wie die vorliegende Studie belegen soll, durch verbindliche Finanzierungszusagen für Zeiträume in der Regel von drei bis vier Jahren Kunstschaffenden im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ermöglichen, eine vorausschauende Planung und Realisierung ihrer Projekte und Veranstaltungen vorzunehmen. Eine solche auf Mehrjährigkeit beruhende Systematik lässt sich klar unterscheiden von einer **Logik der Einzelprojektförderungen**, die als in Deutschland bis in die 2000er Jahre hinein verbreiteter Standard beschrieben werden kann: Ein*e Künstler*in bzw. eine künstlerische Gruppe entwickelt eine Idee, bewirbt sich mit dieser in Form eines ausführlichen Antrags mit detailliertem Kosten- und Finanzierungsplan z. B. beim Kulturamt einer Stadt oder beim Kunstministerium eines Bundeslandes, erhält im günstigen Fall, i. d. R. auf Basis eines Juryentscheids, eine Förderung für dieses konkrete Projekt, das sich häufig über einige Monate erstreckt, und realisiert es im skizzierten Zeitraum. Sämtliche Kosten – Materialkosten, das eigene Honorar, Gagen für hinzuzuziehende Expert*innen (z. B. Techniker*innen, Tänzer*innen, Produktionsleiter*innen, Reinigungskräfte), aber auch jegliche Form laufender Kosten (z. B. Mieten von Probe- oder Büroräumen) – sind dabei Teil des beantragten Projektbudgets. Einzelprojektförderungen sind *resultatorientiert*; der rechtzeitigen Umsetzung einer Konzeptionsskizze

1 Deuflhard, Amelie (2021): Es ist nicht alles schlecht: So kann aus der Krise eine Chance für die Kultur werden. Der Freitag Nr. 22/2021 vom 03.06.2021. 1.

innerhalb weniger Monate werden alle weiteren Bedarfe untergeordnet, die eine künstlerische Entwicklung über das Einzelprojekt hinaus, ein nachhaltiges Produzieren oder auch eine bessere soziale Absicherung der antragsstellenden Personen sowie ihrer Subunternehmer*innen (z. B durch den Abschluss mittel- oder langfristiger Arbeitsverträge) ermöglichen.

Der Charakter der **auf Mehrjährigkeit hin konzipierten Fördersystematiken** hingegen berücksichtigt – über ein dem konkreten künstlerischen Resultat (der Aufführung) und der damit erzeugten Öffentlichkeit (dem Publikum) geltenden Interesse hinaus – verstärkt **prozessorientierte Faktoren**, die eine Entwicklung einer*s Einzelkünstler*in oder einer Gruppe, nicht zuletzt auch hinsichtlich seiner*ihrer Verortung in einer konkreten Region in den Blick nehmen. Nicht das vor allem am Resultat gemessene einzelne Projekt ist hier ausschlaggebend, sondern ein Prozess, der sich neben Premieren, Aufführungen und Gastspielen in unterschiedlichen Formen manifestiert: wie die kreativer Weiterentwicklung dienenden Konzeptions- und Recherchephasen, die (Er-) Findung neuer Präsentationsformate oder die Erprobung neuer Begegnungsformate als Arbeit an der jeweiligen Öffentlichkeit, welche eine künstlerische Praxis generiert. Wie Einzelprojektförderungen werden auch Mehrjahresförderungen auf Basis von Anträgen bewilligt. Diese sind jedoch dahingehend komplexer, als dass sie dem Erfordernis unterliegen, nicht nur ein einzelnes Projekt zu skizzieren, sondern Vertrauen in die Darstellung einer mehrere Jahre andauernden künstlerischen Entwicklung herstellen zu müssen. Somit verlangen sie den antragsstellenden Künstler*innen eine höhere Bereitschaft und Kompetenz zur Selbstreflexion und -verortung ab.

1.2 Zur Vorgehensweise

Der vorliegende Artikel geht von der künstlerischen Praxis aus. Er ist eine qualitative Untersuchung auf der Basis ausführlicher Leitfadeninterviews einerseits mit (entweder tendenziell projektbezogen oder tendenziell überjährig) geförderten Künstler*innen aus den frei produzierenden Darstellenden Künsten in verschiedenen Bundesländern und urbanen Zentren Deutschlands; andererseits mit Repräsentant*innen ausgewählter fördernder Einrichtungen der Länder und Kommunen. Die Form des (pandemiebedingt digital geführten) **Expert*inneninterviews** mit professionellen Kunstschaffenden erlaubt es, die Perspektiven auf die im Rahmen dieser Studie erörterten Fragestellungen von denjenigen aufzuzeigen, die unmittelbar und täglich mit ihnen zu tun haben. Die ergänzend geführten Interviews mit ausgewählten Repräsentant*innen relevanter Fördereinrichtungen und Interessensvertretungen ermöglichen darüber hinaus weitere Einblicke in die strukturelle Logik vorhandener Fördersystematiken, wobei bei der Auswahl ein besonderes Augenmerk auf *best practices* gelegt wurde.

Im Zeitraum März bis Juli 2021 wurden so insgesamt 22 Expert*innen zu den Auswirkungen mehrjähriger Fördersystematiken interviewt. Bei 13 davon handelt es sich um Künstler*innen, weitere neun wurden in ihrer Rolle als Expert*innen in Bezug auf geldgebende Strukturen befragt. Bei der Auswahl der Gesprächspartner*innen aus dem Bereich der Kunstpraxis wurden vor allem solche hinzugezogen, die eigene Erfahrungen sowohl mit Einzelprojektförderungen als auch mit überjährigen Förderungen machen konnten. Aber auch Berufsanfänger*innen ohne Erfahrung mit Mehrjahresförderungen wurden vereinzelt interviewt, um einen Eindruck von der unmittelbaren Produktionsrealität ausschließlich einzelprojektgeförderter Künstler*innen und ihrer Erwartungen an die eigene weitere Entwicklung zu erhalten. Bewusst wurden Künstler*innen aus unterschiedlichen Generationen – die jüngsten Gesprächspartner*innen sind im Alter von Ende Zwanzig, die ältesten Ende Fünfzig – und mit unterschiedlichen regionalen Verortungen ausgewählt: Ihre Arbeits- und Lebensmittelpunkte liegen in Berlin, Leipzig, München, Frankfurt am Main, Stuttgart, Bremen, Hannover, Köln und Bochum. Auf diese Weise konnten Details aus unterschiedlichen Formen der Mehrjahresförderung (beispielsweise der Basisförderung in Niedersachsen, der Spitzenförderung in Nordrhein-Westfalen, der Konzeptionsförderung in Berlin) und ihre konkreten Auswirkungen erörtert werden. Allen Gesprächspartner*innen aus dem Bereich der Kunstpraxis ist gemein, dass sie frei produzieren (ohne fixe Anbindung an eine feste Theaterinstitution) und dass sie mit ihrer Arbeit, teilweise seit Jahrzehnten, einen Anspruch verfolgen, der einerseits **professionell** ist (sie können als entsprechend ausgebildete Berufskünstler*innen bezeichnet werden, die vornehmlich durch ihre künstlerische Arbeit ihren Lebensunterhalt verdienen) und andererseits **experimentell**: Ihre jeweilige Praxis strebt danach, bestehende Formate und Präsentationsformen nicht in erster Linie zu bedienen, sondern für je unterschiedliche Themen und Materialien auch jeweils eigene, neue Formen der Darstellung zu finden; weniger also bestätigen sie ein Theater, wie es sich in der Vergangenheit gezeigt hat oder gegenwärtig äußert, als dass sie die Frage stellen, wie Darstellende Kunst mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungen umgehen, ja somit, wie ein Theater der Zukunft aussehen könnte. Die Repräsentant*innen der fördernden Einrichtungen und Interessensvertretungen wurden auf Grundlage ihrer unterschiedlichen Institutionszugehörigkeit ausgewählt. Befragt wurden Vertreter*innen aus der Kulturpolitik auf Landes- wie kommunaler Ebene, aus dem Umfeld der internationalen Produktionshäuser, eines Landesverbandes für Freie Darstellende Künste, aus der Theaterausbildung sowie dem Kinder- und Jugend-

theaterbereich. Um eine möglichst offene und vertrauensvolle Gesprächsatmosphäre zu etablieren, wurde im Rahmen der vorliegenden Analyse darauf geachtet, die Anonymität aller Gesprächspartner*innen zu wahren.

Die vorliegende Studie wurde von einem Theaterwissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt auf zeitgenössischen performativen Praktiken durchgeführt. Ihr Fokus liegt auf der **Realität künstlerischer Prozesse und Produktionsweisen in der Gegenwart und auf der Suche nach Entwicklungsmöglichkeiten ihrer Rahmenbedingungen**, mit denen der Wert freischaffend produzierter Darstellender Kunst für die Gesellschaft besser erkannt und gefördert werden kann. Die Studie geht davon aus, dass es im Interesse von Ländern und Kommunen liegt, lebendige, kritische und innovationsfreudige Szenen im Bereich der zeitgenössischen Darstellenden Künste zu begünstigen, aufzubauen bzw. zu pflegen und Einzelkünstler*innen und Gruppierungen eine dezidiert freie Kunstproduktion zu ermöglichen, die sich nicht schwerpunktmäßig in vorhandenen institutionalisierten (Stadt-)Theaterstrukturen verortet, sondern (oft aus künstlerischen Gründen) alternative Produktionsweisen bevorzugt. Sie richtet sich an gestaltungswillige Akteur*innen einer sich entwickelnden Kulturlandschaft, die dieses Ziel verfolgen, sei es als Vertreter*innen engagierter Kulturpolitik, öffentlicher Fördereinrichtungen, privater Stiftungen oder der produzierenden Theater und Festivals. Nicht zuletzt adressiert sie die praktizierenden Künstler*innen der sogenannten Freien Szene, die ein naheliegendes Mitsprache- und Mitgestaltungsrecht an den, ihre Arbeit bedingenden Förderstrukturen haben, selbst.

Die zahlreichen Fragen zu verschiedenen Formen und Aspekten der Mehrjahresförderung, mit denen die unterschiedlichen Interviewpartner*innen sich auseinandergesetzt haben, lassen sich insgesamt fünf Leitfragenkomplexen zuordnen, die auch den vorliegenden Text gliedern. Sie alle behandeln je unterschiedliche Bereiche, auf die das Implementieren von Mehrjahresförderungen konkrete Auswirkungen hatte und haben kann. Diese Komplexe betreffen ein sich veränderndes *Verständnis von Kunst in der Gesellschaft*, damit einhergehende neue *Anforderungen an künstlerische Produktionsprozesse*, die Auswirkungen der Etablierung von Mehrjahresförderungen auf die *Ausdifferenziertheit von Fördersystemen* für die Kunst selbst, ihre Auswirkungen auf ein *Verhältnis zwischen produzierenden Künstler*innen und städtischen Theatern und Festivals als Produktionsplattformen*, sowie auf den *gesellschaftlichen und sozialen Status von Künstler*innen* im Bereich der frei produzierenden Darstellende Künste.

2 Welchem ästhetischen Verständnis von Kunst wird mit der Etablierung von Mehrjahresförderungen Rechnung getragen?

> Was kann denn der Fokus sein? Die Kunst, die die Leute machen. Was man doch möchte, ist: Kunst. Man möchte Strukturen, die es möglichst vielen Beteiligten ermöglichen, möglichst gute Kunst zu produzieren.[2]

Die vorliegende Studie geht zuallererst vom allgemein wahrnehmbaren Teil des künstlerischen Produktionsprozesses aus: seiner Veröffentlichung in Form einer Präsentation, die so Gegenstand ästhetischer Betrachtung wird. Wie sieht eine Fördersystematik aus, die einem zeitgenössischen Verständnis[3] von Darstellender Kunst gerecht wird? Die für diese Studie geführten Interviews verdeutlichen, dass es vor allem eine wesentliche Entwicklung der vergangenen Jahrzehnte zu berücksichtigen gilt, wenn wir heute von Theater und Performancekunst sprechen, nämlich die zunehmende Hinwendung zum Prozessualen. Diese zeichnet die Darstellung von Prozessen im Umgang mit einem künstlerischen Ausgangsmaterial, ihrer Erarbeitung und Reflexion, im Gegensatz zu als abgeschlossen geltenden, möglichst fixierten Inszenierungen. Diese Unterscheidung soll im Folgenden mithilfe der Begriffe der Prozessorientiertheit und des Resultatinteresses (im Gegensatz zur Resultatorientiertheit) sowie mit der in unterschiedlichen Produktionszusammenhängen oft verwendeten Bezeichnung **Stückentwicklung** verdeutlicht werden. Die genauere, auf geführten Interviews basierende Erörterung dieser Bezeichnung und ihrer speziellen (besonders auch zeitlichen) Produktionsbedingungen ist unumgänglich, wenn über die Relevanz von mehrjährigen Förderungen gesprochen werden soll. Gesprächspartner*in #6 definiert diesen Terminus besonders präzise:

> Der Begriff Stückentwicklung beschreibt eher einen Arbeitsprozess als ein Genre. Gerne wird der Begriff mit der mitunter etwas abwertend konnotierten Bezeichnung der Collage gleichgesetzt, doch das trifft es für mich nicht. Mir geht es dabei um die Wechselwirkung

2 Zitat aus dem Gespräch mit Gesprächspartner*in #14.

3 Der Begriff des Zeitgenössischen wird im vorliegenden Text im Anschluss an Giorgio Agamben verwendet. Zeitgenossenschaft definiert Agamben in seinem Essay »Was ist Zeitgenossenschaft?« nicht als restloses, ja modisches Aufgehen in einer Gegenwart, zu der man so kein kritisches Distanz- und Beobachtungsverhältnis aufbauen könnte. Zeitgenössisch handle, wer »unzeitgemäß« handle: die Gegenwart genau beobachte, sie aber mithilfe unterschiedlicher historischer (z. B. kultur- oder kunsthistorischer) Perspektiven auf den Prüfstand stellt und weiterzuentwickeln versucht. Vgl. Agamben, Giorgio (2010): Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: Nacktheiten. Berlin. 21–36.

von Recherche-, Schreib- und Probenprozess, die im Idealfall nicht streng chronologisch voneinander getrennt sind, sondern sich immer wieder ablösen und durchwirken. Dieses Arbeiten braucht mehr Zeit und andere Rhythmen als ein Inszenieren vom Blatt.

Das »Inszenieren vom Blatt« ist die aus dem Bereich des dramatischen Theaters stammende Idee eines vorhandenen Skripts (eines Theatertexts) von einer*m nicht zwingend am Produktionsprozess beteiligten Autor*in, das dann, während des Produktionsprozesses, von einem*r Regisseur*in umgesetzt wird. Es ist wichtig, diese Matrize der dramatischen Form in dem hier zu erörternden Zusammenhang nicht unerwähnt zu lassen, denn mit ihr gehen Produktionsrealitäten einher, die sich mit dem, was hier davon abweichend als Stückentwicklung bezeichnet wird, nicht gut vereinen lassen: allen voran klar definierte, oftmals zusammenhängende Probenzeiten von maximal acht, häufig eher sechs Wochen, die zu einem Endprobenzeitraum mit sich anschließender Premiere und weiteren Aufführungen führen, die i. d. R. als möglichst genaue Reproduktionen jener ersten Aufführung der Inszenierung verstanden werden.

Bei Stückentwicklungen im engeren Sinne hingegen gibt es einen *vorgelagerten* Kreationsprozess einer*s Autor*in nicht. Stattdessen stehen am Anfang eine Recherche und ein Konzept (oftmals Grundlage für einen Antragstext zur Akquise), das sich einem bestimmten Thema oder einem formalen Versuch widmet, dessen je angemessene Weise der Erarbeitung es im Laufe des Schaffensprozesses herauszufinden gilt. Wieder in den Worten von Gesprächspartner*in #6:

> Nicht selten führt diese Arbeitsweise der Stückentwicklung dazu, dass das »fertige« Stück und das ursprüngliche Konzept stark voneinander abweichen, weil es bei dieser Art der Arbeit um einen mehrstufigen Aneignungsprozess geht: Ein Thema und ein Konzept führen zu einer Materialrecherche (oder umgekehrt), diese führt zu jeweils unterschiedlichen Methoden der Textgenerierung (wobei mit Text nicht zwangsläufig Sprache gemeint ist, es kann sich z. B auch um choreografisches, musikalisches oder visuelles Material handeln), diese werden im Inszenierungsprozess wieder hinterfragt, weiterentwickelt, verworfen oder umgeschrieben.

Auch wenn Stückentwicklungen sich nicht zwangsläufig über einen Zeitraum von mehr als zwölf Monaten erstrecken (wiewohl das durchaus oft vorkommt), operieren sie mit ganz **anderen zeitlichen Vor- und Abläufen** als Arbeiten auf Basis von vorproduzierten Skripten, da sie eine **umfassendere Inszenierungsleistung** erfordern. Aufgrund dieses Mehraufwands ist die Produktionsfrequenz häufig eine andere, niedrigere. Da auch die Arbeitsprozesse sich verstärkt nach der Frage richten, wie mit dem gewählten Ausgangsmaterial, einem bestimmten Projektansatz oder auch einer bestimmten Gruppenstruktur, also den beteiligten Personen, umgegangen werden kann, sind die Dauer der Projekte ebenso wie ihre zeitliche Verteilung (wie viel Zeit z. B. zwischen Konzepterstellung und Umsetzung verstreicht oder wie viele Probenblöcke es gibt) mannigfaltig. Gesprächspartner*in #7 beschreibt den Zeitraum, über den sich eine übliche Projektarbeit bei ihm*ihr erstreckt, wie folgt:

> Ich brauche zwei Jahre für eine Arbeit, von der ersten Idee, bis das konkreter wird, über eine intensive Materialrecherche (die ja bei mir schon stattfindet, bevor ich überhaupt einen Antrag auf Einzelprojektförderung einreiche – das ist in diesem Förderrahmen ja ohnehin unbezahlte Arbeit), bis hin zur Einreichung eines Antrags, dann zu einer möglichen Förderung, und schließlich kommen die Probenphase und Realisierung. Das sind bislang immer zwei Jahre gewesen.

Eine weitergehende Auswertung der Interviews führte zu **drei Aspekten bei Stückentwicklungen, die andere zeitliche Abläufe mit sich bringen**:

» **erstens intensivere Recherche- und Konzeptionsphasen,**
» **zweitens die (Er-)Findung oder Weiterentwicklung neuer Formate, sowie**
» **drittens, eine Möglichkeit zur Fortschreibung und Weiterentwicklung von Projekten.**

Die intensive Vorarbeit zunächst, die die Projektrecherche und das Formulieren eines Konzeptes als Ausgangspunkt einer künstlerischen Arbeit, welches eine Antragsstellung auf Förderung in fast allen Fällen erst ermöglicht, kann im Rahmen von Mehrjahresförderungen und der größeren Freiheit einer einzelprojektunabhängigen Zeiteinteilung eines Zeitraums von beispielsweise drei Jahren auf ganz andere Weise berücksichtigt werden als bei einer Einzelprojektförderung. Diese Vorlaufphase spielt beispielsweise auch für Gesprächspartner*in #12 eine große Rolle:

> Ich bin jetzt an einem Punkt angekommen, an dem meine tatsächliche Probenphase tatsächlich sehr kurz ist, aber der Vorlauf sehr lang. Es dauert lange, bis sich ein Ansatz von dem Punkt, an dem ich mich für etwas interessiere, kristallisiert zu dem Punkt, dass ich eine Idee dafür entwickele, dass das auch eine konkrete Arbeit werden kann. Und dann passiert da erst einmal ganz viel Recherche und Konzeption. Ein großer Teil der Arbeit passiert vor den Proben. Diese Vorlaufphase würde ich in einen informellen und einen formellen

> Teil gliedern. Der informelle Teil besteht aus einem allgemeineren »Der-eigenen-Neugierde-Folgen«, es ist eher ein zielloses Recherchieren, durch das man auf einen Gegenstand stößt, der einen fasziniert, dem man eine Binnenkomplexität zuspricht. Dann geht es darum, einen formellen Zugang zu dem Gegenstand zu finden. Was soll es für eine Arbeit werden? Wie wird sie finanziert? Wo kann sie gezeigt werden? Hier wird das Projekt durch eine zielgerichtete Recherche auf den Weg gebracht, zu der ich dann vielleicht auch Leute dazu hole, z. B. eine Dramaturgieposition.

Stehen am Anfang eines solchen Prozesses, also längere Vorläufe v. a. für Recherche (Materialfindung und -reflexion) und Konzeption (Entwicklung erster Ideen zu Formierung und Umsetzung auf Basis des anvisierten Ausgangsmaterials), ist es im weiteren Projektverlauf eine mitunter durch die Arbeitsweise der Stückentwicklung ermöglichte *ästhetische Formatoffenheit*, die längere zeitliche Abläufe erfordert. Formatoffenheit bedeutet hier eine nicht zu früh im Prozess erfolgende Festlegung auf eine abschließende oder vorläufig abschließende Präsentationsform: Ob am Ende beispielsweise ein Bühnenstück, eine Raum-, Sound- oder Videoinstallation, ein Stadtraumprojekt oder ein ganz neu zu entwickelndes Format entsteht, ist eine Entscheidung, die gewähltes Ausgangsmaterial und -konzeption zwar determinieren, aber die – immer im Interesse eines optimalen künstlerischen Umgangs mit jenem Ausgangsmaterial – nicht unumstößlich ist. Diese Herangehensweise unterstreicht den Anspruch Darstellender Kunst, dezidiert *Kunst* zu sein, und nicht vor allem handwerklich routiniert längst geebneten Pfaden zu folgen und hinlänglich bekannte Präsentationsformate wieder und wieder ohne Gedanken an ästhetische Entwicklungen zu bedienen.[4] Im Rückblick auf die Förderrealität in Nordrhein-Westfalen (namentlich der Stadt Köln) in den 1990er Jahren beschreibt dies Gesprächspartner*in #10 so:

> Du warst festgeschrieben. Die Fördergelder waren für Sparten. Es gab ganz klar die Spartenzuordnung. Es war (und ist oft immer noch) das Problem der Förderpolitik. Entwirft man ein Projekt, das gegebene Sparten hinterfragt, wissen sie nicht, wie sie es verstehen sollen, wo sie's hinstecken sollen, was sie damit anfangen sollen. Aus unserer Politik heraus aber wollen wir diese Festlegung nicht, wir wollen, dass sich das Verständnis von Sparten ändert. Und inzwischen hat sich das Verständnis, was die Arbeit von Künstler*innen im Bereich der Darstellenden Kunst alles sein kann, vielerorts geändert: Vorträge halten, *Lecture-Performances* geben, Videoinstallationen machen und vieles mehr.

Auch das Neu- und Weiterentwickeln von Formaten erfordert oft zeitliche Abläufe, die eine Dauer übersteigen, wie sie für abgegrenzte Einzelprojekte mit klar skizziertem Resultat vorgesehen sind. Derartige Transformationsprozesse verlaufen zudem nicht in eindeutig abgrenzbaren Einzelprojekten ab, sondern erstrecken sich über längere Zeiträume und verschiedene ästhetische Versuche hinweg.

Schließlich wird konkreten Einzelprojekten oft jede *Chance zur Fortschreibung und Weiterentwicklung* genommen, wenn Förderungen mit ihrer ersten Präsentation, also der Premiere, regulär auslaufen. Einen Vergleich und ein Beispiel gibt Gesprächspartner*in #7:

> Es gibt eben Themenschwerpunkte, die sich über mitunter jahrelange Zeiträume erstrecken. Und ich stelle mir das oft so vor, dass es so etwas wie Auskopplungen gibt – vergleichbar mit *Single Releases* aus einem Album, welches in einem ganz anderen zeitlichen Kontext entsteht. Es gibt das Album, und das braucht eben lange. Es gibt aber auch diese Aufführungen, diese Auskopplungen, diese Versuche, diese Experimente, die man ausstellt und präsentiert – und die man auch dringend braucht, um wieder etwas dazuzulernen für den nächsten *Track*. Mein aktuelles Projekt zum Beispiel ist ein überjähriges Projekt, das hat eigentlich vier Stationen: Das beginnt gerade mit der Residenz in Wien, dann geht es nach München, dann geht es nach Stuttgart, und es kommt 2022 hoffentlich wieder zurück nach Wien. Das sind keine Gastspiele für mich.
>
> Das sind Weiterentwicklungen derselben Thematik, jeweils mit einer Einbindung von Künstler*innen vor Ort, das Format wird sich weiterentwickeln. Eine Einzelprojektförderung ist für diese Arbeitsweise extrem schwierig. Gerade wenn es sich nun mal weiterentwickeln soll, neue Ideen dazukommen: Ich kann ja die

4 Zur Relevanz der Formatoffenheit und warum sie gerade in den frei produzierenden Darstellenden Künsten eine Rolle spielt vgl. auch Heiner Goebbels' Kritik an allzu routinierten institutionellen Formatierungsprozessen: »Die institutionelle Formatierung ist auch für die dort arbeitenden Künstler eine Bedingung a priori, lässt sich kaum infrage stellen und ist selten mit einer bewussten Entscheidung verbunden. Von einigen exponierten Häusern abgesehen, können die Institutionen kaum die Frage zulassen, was dem Projekt wirklich angemessen ist; dazu fehlen die Zeit und das Geld. Sie beantworten nur die Frage, was das Haus braucht, was für die Institution, die Schauspieler, die Sänger, das Orchester, die Werkstätten, das Repertoire, den Spielplan und das Publikum gut ist. Kompatibilität mit der Institution wird zur ersten Bedingung für die künstlerischen Entscheidungen.« Vgl. Goebbels, Heiner (2011): Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste. In: Ders. / Mackert, Josef / Mundel, Barbara (Hg.): Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 74–78, 77.

Kosten- und Finanzierungspläne dann nicht mehr anpassen, das ist zumindest sehr schwierig.

Die Idee eines Gastspiels, welche mit rar gesäten Gastspielförderprogrammen unterstützt werden kann (siehe unten), grenzt Gesprächspartner*in #7 hier begrifflich ab von einer Projektweiterentwicklung in gleich drei Städten und Kontexten – indes bezieht er*sie sich auf eine Möglichkeit der Weiterentwicklung von Projekten durch deren Präsentation an verschiedenen Orten.

3 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die künstlerische Produktion im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste?

Es ist ja auch so, dass in der Freien Szene entwickelt wird. So viele Ansätze im Bereich der Partizipation, die kritische Auseinandersetzung mit einem herkömmlichen Verständnis von Professionalität, viele innovative Projekte im Bereich eines Theaters für Kinder und Jugendliche, das stammt doch ganz oft aus der Freien Szene. Das ist bei den Stadttheatern doch immer noch eine Art Beiprogramm. Neue Ideen werden entwickelt, neue Arbeitsformen, neue Formen der Auseinandersetzung mit Theater.[5]

Mehrjahresförderungen ermöglichen vor allem durch eine erhebliche **Erhöhung der Planungssicherheit** Künstler*innen und Gruppierungen **Weiterentwicklung erstens auf ästhetischer, zweitens auf struktureller und drittens auf ökonomischer Ebene**. Die durch sie ermöglichte zeitliche Flexibilisierung innerhalb eines klar definierten Zeitraums von mehreren Jahren führt zu einer erheblichen Vereinfachung organisatorischer Prozesse auf pragmatischer wie konzeptioneller Ebene: Künstler*innen können sowohl auf planerische Herausforderungen – sich verschiebende Dispositionspläne bei Theatern, personelle Ausfälle, Pandemien – besser reagieren als auch auf gesellschaftliche Entwicklungen, die ggf. thematische und/oder formale Justierungen erfordern. Dies bringt eine größere inhaltliche und formensprachliche Freiheit mit sich, und getroffene thematische Setzungen können beispielsweise leichter aktualisiert oder auch noch weiter vertieft werden. Bei Vorgängen der ästhetischen Weiterentwicklung ist dabei ein gewisses Vertrauen (»langjähriges Grundvertrauen« nennt es Gesprächspartner*in #3) seitens der Fördereinrichtungen keine Nebensache: das Vertrauen in die **relative Eigenständigkeit innerhalb von Prozessen der Flexibilisierung**, die mit einer mehrjährigen Förderstruktur eintreten können. Denn eine Förderzusage über zwei, drei oder gar mehr Jahre führt dazu, dass die geförderten Künstler*innen zeitlich, aber auch inhaltlich ungebundener sind, als das bei Einzelprojektförderungen der Fall ist. Gesprächspartner*in #12 äußert sich auf die Frage, ob sich qualitativ für ihre*seine Arbeit durch die Mehrjahresförderung (in diesem Fall der Stadt München) geändert hat, wie folgt:

Dadurch, dass ich inhaltlich und zeitlich weitaus weniger gebunden bin. Das spielte natürlich gerade in Pandemiezeiten eine besonders große Rolle. Aber die künstlerische Freiheit, die man erhält, in einer möglichen Verschiebung der eigenen Projekte, eben weil man nicht an ein Abrechnungsjahr gebunden ist, ist sehr relevant. Die Tatsache, gerade in besonderen Situationen und Entwicklungen sagen zu können: »Ich mache jetzt nicht einfach etwas, damit ich etwas gemacht habe«, sondern es so lange aufschieben zu können, bis das, was ich für das Projekt und sein Ergebnis will, möglich ist, ist wichtig. Das konkrete Projekt, an das ich gerade denke, hat so z. B. einen Medienwechsel durchgemacht: Es ist jetzt ein Film.

Die verstärkte künstlerische Unabhängigkeit von Seherwartungen, welche mit Mehrjahresförderungen ermöglicht werden, geht dabei in vielen Fällen einher mit einer **Erhöhung der Sichtbarkeit** des künstlerischen Schaffens eine*r Einzelkünstler*in oder Gruppe bzw. dem*der Einzelkünstler*in oder Gruppe selbst. Denn die erörterte Planungssicherheit entsteht ja auch aufseiten möglicher koproduzierender Häuser und weiterer Plattformen, denen durch die Aussicht auf Fördersummen für ausgewählte Künstler*innen über mehrere Jahre hinweg die Entscheidung leichter gemacht wird, auch perspektivisch weiter mit diesen zusammenzuarbeiten. Mehrjahresförderungen richten den Blick auf künstlerische Entwicklungsprojekte über das Einzelprojekt und dessen Erfolg oder Misserfolg hinaus. Ohnehin, Erfolg: Zu oft bemisst sich dieser nach den Anforderungen einer gewissen durch Auslastungszahlen, Anzahl der Presseberichte oder Anzahl der Aufführungen und Gastspiele sowie anderen klar zählbaren Faktoren; eine partielle Fokusverschiebung hin zur genaueren Reflexion der (inhaltlichen oder formalen) Relevanz der künstlerischen Fragestellung, wie sie längerfristige Fördermodelle nahelegen, befreit wenigstens graduell von diesen numerischen Aspekten. Zudem wird durch eine solche nachhaltigere Weise der Förderung oft auch die (regionale wie im günstigen Fall auch überregionale) Sichtbarkeit der künstlerischen Positionen einer Stadt oder Kommune erhöht. Die Kontakte der Künstler*innen zu produzierenden Spielstätten verbessern sich, und die gemeinsame Entwicklung einer ästhetischen Auseinandersetzung zwischen beiden Instanzen wird tendenziell begünstigt, wie beispielsweise

5 Zitat aus dem Interview mit Gesprächspartner*in #13.

Gesprächspartner*in #2, Künstler*in aus Niedersachsen, es anhand eines konkreten eigenen Projekts beschreibt:

> Durch unser letztes konzeptionsgefördertes Projekt hat sich ein Kontakt zu verschiedenen Spielstätten ergeben, die für uns auch vorher schon reizvoll gewesen sind, also zu Kampnagel, zum Impulse-Festival in Nordrhein-Westfalen, zu weiteren Häusern und Spielstättenbündnissen. Das läuft gut, und dadurch erhöht sich wiederum die Förderung für das Projekt seitens neuer Koproduktionspartner. Das ist wegen der Konzeptionsförderung so gekommen.

Ein wichtiger Punkt auf struktureller Ebene ist somit die deutliche **Vereinfachung beim Eingehen von Verbindlichkeiten unterschiedlicher Art**, die mit mehrjährigen Förderungen einhergehen: einerseits zu den Produktionsplattformen wie Theaterhäusern und Festivals, die ebenfalls erheblich von überjährigen Planungssicherheiten profitieren; andererseits bei der künstlerischen Teambildung über Einzelprojekte hinaus. Erst Mehrjahresförderungen ermöglichen die vorausschauende Planung von Kooperationsprozessen auf künstlerischer wie operativer Ebene: sei es mit Performer*innen, Lichtdesigner*innen, Techniker*innen, Dramaturg*innen, sei es mit unabhängigen Subunternehmer*innen wie Produktionsbüros, Reinigungskräften oder Studiovermieter*innen. Darüber hinaus begleiten und unterstützen sie Künstler*innen, zumal Kollektive in angestrebten Transitions- und oft erforderlichen Umbildungsphasen (bis hin sogar zur sozialverträglichen Auflösung einer Gruppe im Fall von Trennungsprozessen). Auf struktureller wie ökonomischer Ebene gilt: Ab einer gewissen Produktionsgröße geht es nicht ohne sich über mehrere Jahre erstreckende Förderzusagen. Durch überjährig gesicherte Fördergelder werden **Koproduktionsanreize** geschaffen, die Finanzierung und Durchführung ambitionierterer künstlerischer Projektvorhaben erst ermöglichen. Gesprächspartner*in #20 schildert das aus Sicht eines langjährigen Jurymitglieds so:

> Gerade für größere Projekte braucht es eine längerfristige, mehrjährige Förderung, damit Kooperationspartner gesucht werden können, damit man auf der Basis, dass man bereits eine erste Förderung mitbringt, zusätzliche Förderungen einwerben kann. Das wäre eine Form der Spitzenförderung – gerade für die Leute, die so etwas wie ein Aushängeschild einer lokalen Szene oder Stadt sind und die ihre Projekte ja meistens nicht nur in dieser einen Stadt zeigen. Und man will ja auch, dass diese Künstlerinnen und Künstler in mehreren Städten ihre Arbeiten zeigen können. Und dafür brauchen sie aber Koproduktionsförderungen, die voraussetzen, dass man eine bestimmte Sockelförderung schon vorweisen kann, die dann als *matching fund* eingebracht werden kann in gemeinsame Finanzierungen, die sich ergeben aus dem Gespräch mit verschiedenen Veranstaltern, Produktionshäusern, Festivals usw. So begünstigt man die Etablierung von Gruppen, die frei produzieren auf der Basis, dass sie von vorneherein jede Produktion als – oft auch internationale – Koproduktion auf den Weg bringen.

Eine Herausforderung bestünde darin, gängige Bewerbungsverfahren für Kunstförderung zu überdenken. Eine vertrauensbildende Kommunikation aller Beteiligten und nicht zuletzt transparente und nachvollziehbare Besetzungen von Jurys sind hierfür entscheidend. Wo überjährige Förderungen in Konflikt mit Anforderungen des Haushaltsrechts geraten, kann das Instrument der Absichtserklärung weiterhelfen. Generell ist die notwendige gemeinsame Formulierung von Zielvereinbarungen[6] für alle Beteiligten hilfreich, um künstlerisch projektierte Entwicklungsprozesse bestmöglich nachzuvollziehen.

4 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen?

> Ich sage einen zuspitzenden Satz: Es gibt sogenannte Freie Theater, deren Strukturen fester sind als an jedem Stadttheater in Deutschland. Da müssen wir ran.[7]

Diese Beobachtung von Gesprächspartner*in #14 ist äußerst kritisch: »Feste Strukturen« an etablierten Freie-Szene-Häusern wie Stadttheatern sind für ihn*sie gleichbedeutend mit quasi-behördlichen, wenig kunstorientierten Herangehensweisen an kreative Prozesse – gewisse Vorgaben müssen erfüllt, bestimmte, oft allzu klar definierte Publikumskreise erreicht werden, und das alles in nicht selten unflexibel hierarchisch gestalteten Zusammenhängen. Damit sei nicht grundsätzlich eine hierarchische Strukturierung von Produktionsabläufen und Institutionen infrage gestellt, wohl aber eine Ausformung hierarchischer Betriebsstrukturen, wie sie in den vergangenen Jahren nicht selten unter dem Stichwort eines »Klimas der Angst« in die öffentliche Diskussion geraten sind. Sich oft in ihren Inhalten und Positionierungen kritisch gebende Theaterinstitutionen sind, wie gelernt werden

6 Unter einer Zielvereinbarung ist hier ein Dokument zu verstehen, welches im Gespräch zwischen Fördereinrichtungen und Geförderten gemeinsam entsteht und festhält, welche Projekte und ästhetischen sowie organisatorischen Entwicklungsschritte für einen Förderzeitraum geplant sind, welche Kooperationen (z. B. mit Theatern), Veränderungen von Teamstrukturen, welche Rolle die Akquise weiterer Gelder spielt etc.

7 Zitat aus dem Gespräch mit Gesprächspartner*in #14.

musste, nicht immer genau so avanciert, wenn es darum geht, auch dezidiert *selbst*kritische Fragen zu stellen und öffentlich zu diskutieren – sei es in Bezug auf sexistische, rassistische oder anderweitig diskriminierende Verhaltensweisen und Regelungen, sei es in Bezug auf Barrierefreiheit oder auf faire Bezahlungen z. B. auf der Assistenzebene. Diese blinden Flecken ausschließlich (wenn auch zweifellos letztlich verantwortlichen) Einzelpersonen, namentlich Intendant*innen, anzulasten, übersieht mitunter, dass es in der Regel gewachsene betriebliche Strukturen sind, die es zu ändern gilt.[8]

Die hier beschriebene »institutionelle Schwerkraft« oder auch »Verkrustung« betrieblicher Strukturen wirkt sich meistens negativ auf die Kunstproduktion aus. Und wenn der eingangs angeführte Eindruck von Gesprächspartner*in #14 zutreffend ist, sind es nicht allein die vielfach gescholtenen Stadt- und Staatstheater, die anfällig für derartige Verkrustungstendenzen sind. In oft ähnlichem Maße sind es auch lange etablierte Einrichtungen der Freien Szenen, die blinde Flecke in den genannten Punkten aufweisen und sich schwertun mit erforderlichen Veränderungen – erforderlich allein schon deshalb, um als in der Regel durch öffentliche Hand geförderte Institution auch öffentliche und einladende Orte der Teilhabe und des Austauschs unterschiedlichster Akteur*innen der Gesellschaft zu sein. »Institutionelle Verkrustung« wäre demnach keine Frage der Trägerschaft kunstproduzierender Strukturen, sondern Folge des Überhandnehmens betrieblicher Routinen sowie des damit einhergehenden Ausbleibens notwendiger Selbstbefragungen – fast getreu dem katholischen Dogma, *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est* (was überall, immer, von allen geglaubt worden ist) – und somit von reflektierten Transformationsprozessen, wie sie befristete Förderformen automatisch mit sich bringen.

Die kurze Skizzierungen dieser Beobachtungen soll indes nicht die Relevanz institutioneller Förderungen und die durch sie geschaffene Verlässlichkeit und soziale Absicherungen, einschließlich unbefristeter Verträge, in Abrede stellen. Sie soll stattdessen nahelegen, dass es sich positiv auf Förderung in den Darstellenden Künsten auswirkt, wenn sie **Alternativen zu einem »digitalen System«** mit Prekarisierungsphänomenen in die Hände spielenden Einzelprojektförderungen auf der einen Seite und dauerhaften Förderungen für ausgewählte Institutionen auf der anderen Seite bietet. Mehrjahresförderungen können in diesem Sinne als eine solche Alternative angesehen werden – eine Alternative, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, oftmals komplexere Dynamisierungsprozesse für die Architektur der Fördersysteme mit sich bringt.

Im Rückblick auf den Zeitraum seit den 2010er Jahren beschreibt Gesprächspartner*in #20 folgende Entwicklung:

> Das ganze Feld ist in einem großen Umbruch. Das gilt nicht nur in Deutschland, das gilt auch für andere Länder. Die Freien Szenen sind unterschiedlich erfolgreich in ihren Interessensvertretungen; entsprechend kann man unterschiedlich weit entwickelte Strukturen in den jeweiligen Freien Szenen entdecken. Es ist mittlerweile viel passiert. Es gab auch in der Vergangenheit gar nicht mal unbedingt zu wenig Mittel, aber oft wurden sie falsch, nicht im Sinne einer sich weiterentwickelnden Szene eingesetzt. Und es wurde viel zu wenig gefragt, was da eigentlich gefördert werden soll, wie sich die Szene verändert hatte und was deren Bedarfe waren. Man muss sich frei machen von pauschalisierenden, viel zu klischeehaften Vorstellungen von einer homogenen Freien Szene. Diese ist tatsächlich eine vielfältig gegliederte, sehr zerklüftete Landschaft, die nicht minder komplex ist als die Stadttheaterlandschaft.

Die **Vielseitigkeit der Freien Szenen** in unterschiedlichen Regionen, aber auch innerhalb einer Region ist ein großer Vorzug, der sich aus ihren dezentralen Organisationsstrukturen ergibt. Festivals wie *Favoriten* in Dortmund, das *Rodeo-Festival* in München, *Implantieren* in Frankfurt am Main oder *Hauptsache Frei* in Hamburg belegen dies immer wieder aufs Neue. Die Vielfalt der ästhetischen Formen vor allem im Bereich der Stückentwicklungen, die der der Vielstimmigkeit und Internationalität ihrer Akteur*innen entspricht, reagiert mal analytisch, mal kritisch, mal sensuell auf als komplex wahrgenommene gesellschaftliche Umbruchserscheinungen – oftmals nicht im Versuch, diese zu vereinfachen, sondern sie gerade in ihrer Komplexität ernst zu nehmen und zu reflektieren. Dieser Vielfalt sollte – so eine aus zahlreichen der geführten Interviews ableitbare Forderung – mit entsprechend **ausdifferenzierten Fördersystemen** begegnet werden, die es unterschiedlichen Akteur*innen, Projektformen und Arbeitsweisen ermöglichen, bedarfsgerecht Mittel zu beantragen und Unterstützung zu finden. Gesprächspartner*in #17 formuliert dies als Intendant*in eines Produktionshauses so:

8 Dass dies punktuell stattfindenden Festivals oft leichter fällt, als quasi durchgängig produzierenden Theaterhäusern, zeigt u. a. seit Jahren das Festival Theaterformen in Hannover und Braunschweig, wo zunächst unter der Leitung von Martine Dennewald, dann seit 2020/21 unter der Leitung von Anna Mülter derartig selbstkritische Prozesse und sich daraus ergebende konkrete Veränderungen aktiv angestoßen worden sind, von antirassistisch orientierten Workshops und Awareness-Trainings für das gesamte Festivalteam bis hin zu einer ausführlichen und operativen Auseinandersetzung mit Fragen und Praktiken der Barrierefreiheit in der Festivalausgabe 2021.

> Grundsätzlich ist eine Vielstimmigkeit von Förderformen sehr wichtig. So kommen Leute hinzu, die wir als Theater erst einmal nicht auf dem Schirm haben. Es ist ja nicht so, dass wir nicht auch Positionen übersehen. Ich halte das für sehr wichtig.

Ausdifferenzierte Fördersysteme vergrößern die Formenvielfalt in den Darstellenden Künsten sowie auch die künstlerische Freiheit. Gesprächspartner*in #15 verweist hinsichtlich der Ausdifferenziertheit von Fördersystemen auf die Situation in der Stadt München:

> Das Gute an dem System in München ist, dass es ausdifferenziert ist. Das ist eigentlich immer gut, wenn ein Fördersystem ausdifferenziert ist, also wenn es mehrere *calls* oder Ausschreibungen für verschiedene Zielgruppen und Anliegen gibt. In München gibt es die Rechercheförderung, die Debütförderung, die Optionsförderung für drei Jahre, und es gibt auch eine Basisförderung. Es hilft immer, wenn es ausdifferenzierte Töpfe gibt, auf die sich die Künstler*innen mit den verschiedenen Bedarfen oder auch Stadien in ihrem Projekt oder ihrer Karriere bewerben können. Damit auch nicht alles miteinander verglichen werden muss.

Gerade die Mehrjahresförderung spielt bei der Ausdifferenzierung der Systeme oftmals eine große Rolle. Durch sie wird eine **Stufenform** etabliert, die die Unterschiedlichkeit der »Zielgruppen und Anliegen« besser abdeckt. Gesprächspartner*in #13 betont zudem auch einen **sozialen Aspekt** eines so entstehenden mehrstufigen Systems:

> Mit der Einführung von Mehrjahresförderungen schafft man ein durchlässiges mehrstufiges Fördersystem für die Szene. Denn bisher gab es entweder punktuelle Förderungen oder feste Förderungen. Man schafft durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen etwas dazwischen. Das führt zu einer Stufenform. Man kann von der Projektförderstufe in die Mehrjahresförderstufe oder dann gar in die feste Förderstufe aufsteigen, umgekehrt freilich auch absteigen, ohne aber sofort ohne Förderung überhaupt dazustehen.

Dies beschreibt, so ein zweiter Aspekt, inwiefern Mehrjahresförderungen mittels der sich durch sie ergebenden Mehrstufigkeit von Fördersystemen Künstler*innen oft zu einer **Orientierung über die eigene aktuelle und perspektivische Position** hinsichtlich zu erwartender Förderungen verhilft. Diese Systeme sind somit, drittens, **nicht starr**: Künstler*innen können zu einer »besseren« oder »schlechteren« Stufe auf- oder absteigen, ein unerwarteter Wegfall von Fördergeldern wird unwahrscheinlicher.

Gesprächspartner*in #6, Regisseur*in, macht am Beispiel von Dreijahresförderungen deutlich, wie auch ein größeres Entwicklungspotenzial durch turnusmäßige Evaluierungsprozesse der Entwicklungen in den Freien Szenen entsteht:

> Ein Dreijahresrhythmus ist gut, um planen und denken zu können. Wenn sich Strukturen zu sehr institutionalisieren, sitzen Gelder manchmal zu lange fest. In einem solchen Dreijahresturnus empfinde ich die Evaluierung einer Freien Szene in Sachen Distribution von Geldern und Transparenz und Entwicklung und strukturelle Veränderung und Durchlässigkeit als für alle Seiten gut.

Mehrjahresförderungen schaffen – weit eher als dauerhafte Förderungen – für eine Stadtgesellschaft die demokratische Möglichkeit, Veränderungsprozesse in den Blick zu nehmen und nach ästhetischen und sozialen Gesichtspunkten mitzugestalten. **Regelmäßige transparente gemeinsame Evaluationen zwischen Förderern und Förderempfänger*innen** können somit, viertens, Grundlage sein für weitergehende Auseinandersetzungen über ästhetische Tendenzen, produktionsbezogene Bedarfe und öffentliche Erwartungen. Das Grundrecht der künstlerischen Freiheit darf dabei selbstverständlich nie gefährdet sein; die öffentliche Auseinandersetzung indes kann Vertrauen schaffen und Verständnis wecken für künstlerische Bedürfnisse und Situationen.

Mehrjährige Förderformen können wichtige Stellschrauben sein, um »digitale Förderlogiken« ohne Alternativen zu punktuellen Einzelprojektförderungen einerseits und institutionelle Dauerförderungen andererseits um einen Bereich dazwischen zu ergänzen. Dies vergrößert die Chance von Künstler*innen auf **eine sich entwickelnde Berufsbiografie**; zugleich ist die Etablierung von Mehrjahresförderungen und die damit einhergehende Ausdifferenzierung von Fördersystemen ein geeignetes Instrument, um unterschiedlichen künstlerischen Bedarfen und sich verändernden Produktionsweisen in den frei produzierenden Darstellenden Künsten zu begegnen. Ist dabei erst einmal eine Stufe einer Förderung von drei oder vier Jahren Dauer eingerichtet, liegt es – siehe wieder das Beispiel Nordrhein-Westfalen – nahe, weitere Stufen zu konzipieren und von einem digitalen auf ein komplexeres, ausdifferenzierteres Stufensystem umzusteigen. Die so sich bildenden Fördertreppen – die unterste Stufe wären bei diesem Modell einzelprojektbezogene Debütförderungen, die oberste Stufe auf Dauer ausgerichtete institutionelle Förderungen – führen dabei nicht ausschließlich nach oben. Rückstufungen von einer auf die nächstuntere Stufe sind nicht ausgeschlossen, doch können sie graduell erfolgen.

5 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten?

> Unsere Kritik am Theatermarkt liegt im Problem, dass große Häuser sehr viel Macht haben: sowohl künstlerische Inhalte zu setzen als auch Produktionen zu setzen (durch Förderung), oder auch durch eine gewisse Quantität in der Antragsstellung. Koproduktionszusagen gelten eben nur, wenn man als Gruppe selbst weiteres Geld akquiriert. Unsere Strukturförderung entwirrt diese Monopolstellung der Häuser ein bisschen.

Die von Gesprächspartner*in #9 angesprochene Monopolstellung darf nicht als generelles Problem verstanden werden. Denn die hier vornehmlich adressierten internationalen Produktionshäuser in Berlin, Hamburg, Düsseldorf, Essen, Dresden und Frankfurt am Main – als wichtige Anlaufstelle für Künstler*innen der je regionalen, der nationalen sowie der internationalen Freien Szenen – sind selbst, jedenfalls im Vergleich mit den Stadttheaterbetrieben an denselben Orten, nicht üppig ausgestattet. Stattdessen stehen sie (ebenso wie Produktionshäuser außerhalb dieses Bündnisses z. B. in Bremen, Leipzig, Mainz, München oder Mannheim) in einem symbiotischen Verhältnis zu den Kunstproduzent*innen, insofern sie bei der Realisierung der an ihnen stattfindenden Produktionen auf ergänzende Fördergelder angewiesen sind, die von oder gemeinsam mit den Künstler*innen und weiteren Koproduktionspartner*innen akquiriert wurden. Durch das Faktum indes, dass sie institutionell gefördert werden, besteht dennoch keine Augenhöhe zu den mit ihnen kooperierenden Künstler*innen: Man könnte es so formulieren, dass diese Häuser daher im Umfeld der Freien Szenen immerhin ein **Monopol auf vergleichsweise langfristige Planungssicherheit** genießen. Die Ungleichheit dieses Verhältnisses ist in digitalen Fördersystemen ohne Mehrjahresförderungen eine zugespitzte, da einzelprojektgeförderten Künstler*innen kaum Spielraum in ihren Produktionsplanungen bleibt. Mehrjahresförderungen flexibilisieren, wie oben gezeigt, u. a. die zeitlichen Möglichkeiten der Künstler*innen und Gruppen und verhelfen ihnen dadurch zu mehr Unabhängigkeit und Eigenständigkeit von bestehenden Produktionsplattformen und Theaterhäusern.

Diesem Missverhältnis zwischen vielen Künstler*innen, wenigen, kapazitiv stark belasteten Produktionshäusern und oft nur geringfügig geförderten künstler*innenbestimmten Probenstudios wirkt die Etablierung von Mehrjahresförderungen in der Tendenz entgegen. Zwar bleiben **Raummangel** und damit einhergehende hohe Mietpreise in vielen Großstädten weiterhin eine große Herausforderung, die mit diesem Förderinstrument nicht aufgelöst werden kann. Doch verschaffen Mehrjahresförderungen den von ihnen profitierenden Künstler*innen doch immerhin die bereits mehrfach angeführte überjährige Planungssicherheit in Bezug auf ihre potenziellen Produktions- und Präsentationsorte. Dies führt zu einem anderen Auftreten gegenüber den weiterhin oft koproduzierenden Häusern, wie auch Gesprächspartner*in #6 anführt:

> Man kommt auf einer anderen Ebene mit den Koproduktionspartnern ins Gespräch. Man fasst ja schon in Vorbereitung auf die Anträge auf Mehrjahresförderung gemeinsame Pläne, die über einen längeren Zeitraum gehen. Das verschafft einem andere Verbindlichkeiten und sichere Perspektiven, ganz anders, als wenn man sich nur von einem aufs andere Projekt hangelt. Oftmals erhält man ja in Vorbereitung auf einen Antrag eine Spielstättenbescheinigung. Die Häuser gehen gewissermaßen in eine stärkere Vorleistung, indem sie sich in einer gewissen Form für einen bestimmten Zeitraum verpflichten.

Ein verbindlicheres gemeinsames Planen von Produktionshäusern und Künstler*innen auf der einen Seite, die Möglichkeit, neue Produktionsorte zu finden oder zu gründen, auf der anderen: Auch wenn sich keine Zusammenarbeit mit einer etablierten Produktionsstätte ergibt, vereinfacht der Erhalt einer Mehrjahresförderung ein »freies freies Produzieren« an alternativen Orten. Gesprächspartner*in #5 führt dazu aus:

> Bei uns war es so, dass wir durch die Mehrjahresförderung eine höhere Eigenständigkeit, ja Unabhängigkeit von bestehenden Produktionsorten erhalten haben. Es wird leichter, jenseits dieser Orte zu produzieren. Mit der Mehrjahresförderung war es viel klarer: Ja, wir machen die Produktion. Und es war zwar noch die Frage, wo, aber es war kein Kampf um Räume an einem bestimmten Haus. Das verändert die Produktionsweise erheblich. Sonst muss man immer bitten: »Dürfen wir bei euch …?«, »Wäre das eine Möglichkeit …?«, »Würdet ihr uns eine Spielstättenbescheinigung ausstellen, damit wir den Antrag stellen können?« Und mit der Mehrjahresförderung war klar: »Wir haben das Geld – wollt ihr mit uns zusammenarbeiten?« Ich finde schon, dass das einen Unterschied gemacht hat.

Diese hier beschriebene größere Freiheit bei der Wahl eines alternativen Produktionsstandorts stößt jedoch schnell dort an ihre Grenzen, wo erhebliche Mehrkosten durch fehlende Produktionsinfrastrukturen auftauchen. Neu erschlossene Orte kosten Geld, müssen gereinigt und geheizt werden, sind nicht ausgestattet, haben keine

unterstützenden Abteilungen für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit etc. Dieses Manko negiert den gerade beschriebenen größeren Freiraum durch Mehrjahresförderungen nicht, relativiert ihn jedoch. Noch einmal Gesprächspartner*in #5:

> Das System ist auf jeden Fall noch ausbaufähig. Es gibt definitiv andere spannende Orte jenseits der großen Produktionshäuser. Aber die Art der Arbeit, wenn man jetzt nicht an einem bestehenden Haus ist, ist ganz anders: Es geht enorm viel Geld und Kraft in diese simplen Dinge – in Infrastruktur, das Reinigen der Räume, überhaupt das Herrichten eines Veranstaltungsorts.

Das Erschließen neuer Räume ist eine der Aufgaben der Freien Szenen gerade in den größeren Städten, die am meisten herausfordern. So nimmt es nicht wunder, dass es oftmals neue Netzwerke und Bündnisse unterschiedlicher Akteur*innen einer Freien Szene sind, die sich zusammentun, um die oben beschriebenen künstler*innenbestimmten Produktions- und Aufführungsorte zu gründen und zu betreuen. Diese Orte – ein Beispiel wäre das Z – Zentrum für Proben und Forschung im Frankfurter Gallusviertel, betrieben von ID_Frankfurt e. V. – sind nicht selten gemeinnützig im Sinne des Vereinsrechts, welches Kooperationsbestrebungen unterschiedlicher Künstler*innen und Gruppen oftmals als angemessene Organisationsform dient. Der Verein richtet zudem biennal das bereits erwähnte *Implantieren*-Festival aus, welches es sich ausdrücklich zur Aufgabe gemacht hat, lokale wie überregionale Künstler*innen dazu einzuladen, sich site-spezifisch auf konkrete Orte in der Region Frankfurt Rhein-Main einzulassen und künstlerische Arbeiten in unmittelbarer Auseinandersetzung mit ihnen zu entwickeln – seien dies kunstferne Institutionen, Bürohochhäuser, Verkehrsinseln oder die alte Galopprennbahn der Stadt. Ein weiteres Beispiel sind die von Freie Szene Düsseldorf, der Plattform der freien Tanz- und Theaterschaffenden in Düsseldorf, verwalteten Probenräume. Ohne Mehrjahresförderungen der in diesem Rahmen arbeitenden Künstler*innen wäre eine vorausschauende Festivalplanung und die Etablierung neuer, ungewöhnlicher Produktions- und Spielorte nur schwer möglich.

Doch diesseits solcher Bemühungen, zeitgenössischem Theater, Performancekunst und Tanz in den Städten neue Räume zu erschließen, wird aus den oben angeführten Überlegungen und Zitaten deutlich, wie *symbiotisch* das Verhältnis zwischen bestehenden Produktionsstätten und den Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste ist. Da ist es problematisch, dass die Förderung Freier Gruppen oftmals nicht klar getrennt ist von der Förderung der Häuser, sondern für beides mitunter dieselben Fördertöpfe herhalten müssen. Gesprächspartner*in #6 gibt zu bedenken:

> Bei uns in der Stadt ist es z. B. so, dass die Mehrjahresförderung nicht besonders ausdifferenziert ist. Da sind ja auch einfach viele Spielstätten mit drin, die mit den Summen, die sie bekommen, hauptsächlich ihre großen Jahresmieten bestreiten. Die haben einfach eine andere Infrastruktur, die sie füttern müssen. Dass es da keine Differenzierung gibt zwischen Freien Gruppen und Spielstätten oder kleinen Häusern, das ist eine Schwierigkeit.

So wird aus einer erstrebenswerten Symbiose (welche den Künstler*innen wie auch den Häusern – ausreichend Freiheiten und Alternativen lässt) schnell Konkurrenzsituation und Verteilungskampf. Kulturpolitisch empfehlenswert ist es entsprechend, den Unterschied zwischen Produktionsplattformen und produzierenden Künstler*innen anzuerkennen, beide Seiten bedarfsgerecht zu fördern und so Lust und Möglichkeit an der Zusammenarbeit zu stiften.

6 Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderungen auf den sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen?

> Die Arbeit des Konzepteschreibens vor den Probenphasen oder der Projektabrechnung nach der Premiere kann man mit Mehrjahresförderungen viel bewusster machen. Man kann sich dafür Zeit nehmen: Man kann sich drei Tage daransetzen, und man wird auch für diese drei Tage bezahlt. Das ist natürlich ein ganz anderes Gefühl, als wenn du immer denken musst: »Ich muss eigentlich noch einen anderen Job machen, und während diesem anderen Job mache ich das nebenbei und versuche es mit reinzuquetschen.«

Gesprächspartner*in #9 weist im Interview auf die Zeit zwischen den Projekten hin: Diese beinhaltet die Recherche für neue Projekte, das Formulieren von Anträgen, die Nachbereitung der letzten Arbeit, das inhaltliche Gespräch mit einem*r Dramaturg*in, die organisatorische Kommunikation mit einer potenziellen Aufführungsstätte und vieles mehr. Doch bereits dieser Begriff eines Dazwischen ist irreführend und entstammt weiterhin einem Denken in Einzelprojekten. Professionelle*r Künstler*in ist man aber nicht nur projektweise; das Verständnis des Künstler*innenberufs, wie es in zahlreichen der geführten Gespräche reflektiert wurde, beschreibt eine grundlegende und hauptsächliche Beschäftigung mit und in der eigenen Profession. Professionelle Künstler*innen betreiben ihre Arbeit nicht als Hobby, sind nicht als Bittsteller*innen zu betrachten, und Darstellende Kunst als ästhetische (und übrigens nicht zuvörderst *sozio*-ästhetische) Praxis ist tätige Reflexion, nicht Dekoration gesellschaftlichen Zusammenlebens.

All dies mag selbstverständlich erscheinen. Doch blickt man auf die Genese der Fördersysteme seit den 1990er Jahren, wird deutlich, dass das vor nicht allzu langer Zeit nicht flächendeckend selbstverständlich gewesen sein kann. Der bis heute verbreitete, sich jedoch in kaum einem Publikum widerspiegelnde Anspruch des örtlichen Stadttheaters, *das* Theater für die Stadt zu sein, und die damit einhergehenden Marginalisierungseffekte auf frei produzierende Darstellende Künste oder die Verengung künstlerischer Ansätze in diesem Bereich auf soziale oder pädagogische Belange als primär gültige Argumente für eine Förderung sind nur zwei Belege dafür, dass Freie Darstellende Kunst in so mancher Region bis heute ein Anerkennungsproblem hat. Gesprächspartner*in #11 äußert sich wie folgt zu diesem Thema:

> Die Zeiten zwischen zwei Projekten, das Nachdenken über diese Projekte, sind häufig die entscheidendsten. Die Förderung, die einen unterstützt, auch wenn man nicht gerade ein Projekt realisiert, signalisiert immer auch: »Du bist auch Künstler, Künstlerin in der Zwischenzeit – nicht nur in Bezug auf das Projekt.« Wir waren ja früher – vielleicht analog zum Begriff Tagelöhner – Projektlöhner. Es gab ja z. B. oft noch die Forderung nach der Einstellung von Eigenmitteln in die Finanzierungspläne für ein neues Projekt. Das habe ich beim Kulturamt einmal kritisch thematisiert, das war ungefähr 2010. Als Antwort habe ich erhalten, das werde ich nie vergessen: »Na ja, andere Leute arbeiten doch auch! Da müssen Sie doch auch mal arbeiten!« Das war die Frau, die für Kultur zuständig war. Und damit meine ich: Da steckte eine bestimmte Idee dahinter, die sich in den darauffolgenden Jahren verändert hat – diese Idee, man ist auf Montage, und solange man auf Montage ist, bekommt man eben Geld und sonst nicht. Das ändert sich allmählich. Es ändert sich, wenn man sagt, man ist eine Form von Unternehmen. Ein Unternehmen, auch wenn es gerade einmal keinen Auftrag haben sollten, bleibt dieses Unternehmen. Förderstrukturen haben sich dahingehend verändert, dass sie anerkennen, dass man – mindestens für drei Jahre – eine etablierte Gruppe ist.

Grundlage für dieses Umdenken, das sich in langfristigen Förderweisen strukturell manifestiert, ist zuallererst die prinzipielle **Anerkennung des Künstler*innenberufs auch jenseits einer festen institutionellen Anbindung**. Damit gehen Kommunikationsformen einher, die ein gegenseitiges Vertrauen befördern und bürokratische Hierarchien zwischen Förderern und Geförderten abbauen. Gesprächspartner*in #5 bestätigt das:

> Wenn dir aufgrund einer Mehrjahresförderung klar wird: »Ich werde als Künstler*in über einen längeren Zeitraum gefördert«, so schafft das Anerkennung und Zugehörigkeit. Das gibt einen Rahmen, eine Struktur, eine Definition. Jetzt gerade, wo ich diese Förderung nicht mehr erhalte, merke ich das deutlich: dass das auf einmal wieder so ein offenes Feld ist.

Auf die Frage, welche Fördersituation in einem utopischen Bundesland ihr*ihm als Ideal vorschwebte, was das Wichtigste sei, antwortet Gesprächspartner*in #11:

> Viel Geld, große Häuser – das ist im Prinzip zweitrangig. Wichtiger ist, dass man als Künstler, als Künstlerin eingebunden wird, dass man Gehör findet – dass es ein Gegenüber gibt, das versteht und signalisiert, dass es einen guten Grund gibt, dass man als Künstler, als Künstlerin präsent ist. Es ist nicht Geld – es ist das Interesse. »Ihr seid eingeladen, hier zu arbeiten, weil wir das, was ihr da macht, aus folgenden Gründen interessant finden.« Es ist wichtig, dass es da häufiger eine Form von Aussprache gibt. Eine Stadt selbst soll sich bekennen: »Das ist uns wichtig, dass das hier passiert.« Es braucht öffentliche Formen der Erklärung, warum etwas für eine Stadt, ein Land sinnvoll ist. Die Legitimierung der Tatsache, dass wir eine Menge Geld kriegen, sollten nicht wir leisten: Es wäre schön, wenn es eine stärkere Erklärung geben könnte, warum sich so und so entschieden wurde.

Dies führt noch einmal und abschließend zum Punkt einer **verlässlichen und transparenten Kommunikation**. Diese ist auch im Rahmen einer noch so ausgereiften Förderarchitektur eine Grundbedingung. Kulturämter und andere fördernde Einrichtungen sollten sich als Partner*innen der freien Kunstproduktion verstehen und den Verwaltungsauftrag auch als Gestaltungsauftrag begreifen, wie Gesprächspartner*in #6 fordert:

> Man kommt mit seinem Team ins Gespräch und stabilisiert das über die Jahre, man kommt mit einem oder mehreren produzierenden Häusern ins Gespräch. Genau dieses Gespräch bräuchte es aber auch mit den Ämtern und anderen Förderern. Theoretisch gibt es das ja oft z. B. in Form von Zielvereinbarungsgesprächen, die aber meinem Eindruck nach oft sehr stiefmütterlich behandelt werden, manchmal lange ausgesessen werden und viel zu spät stattfinden. Gerade wenn sich politische Prozesse verzögern oder ein Haushalt in Gefahr ist: Ich wünsche mir, dass man auch das Kulturamt als Partner wahrnehmen kann. Manche Dinge kommen nur durch hartnäckiges Nachfragen und Nachbohren zum Vorschein. Ich würde mir da mehr Austausch wünschen und Kontinuität im Austausch. Das hat natürlich auch etwas mit den Rollen zu tun, die man über die Jahre einnimmt. Aber ich fände

> es gut, wenn man das Gefühl, dass da in den Institutionen oft Leute sitzen, die eigentlich den Deckel auf dem Geld halten wollen und ihr Schloss schützen, damit da nicht diese hungrigen Künstler*innen kommen und ihnen alles wegnehmen. Ich wünsche mir Leute, die sich auch ein wenig als Mitgestalter*innen verstehen und die vielleicht auch eine Vorstellung davon haben, wie diese Szene gut funktionieren soll und gut arbeiten kann – Leute, die produktiv, konstruktiv mitdenken. Fronten sind manchmal ein Problem.

Gesprächspartner*in #5 pflichtet bei:

> Oft mangelt es an Ansprechpartnern. So ein Zielvereinbarungsgespräch, das ist ja von der Idee her eine Vereinbarung. Das setzt sich aber nicht durch – man hat noch immer oft das Gefühl, man setze sich für eine Art Rechenschaftsbericht zusammen. Dabei wäre es gut, sich als Partner zu begreifen. Man muss bei Problemen oder Herausforderungen, die sich auftun, schneller in einen Austausch gehen können.

Gerade in der Kunst erfordert Verwaltung auch immer eine Sensibilität und Kenntnis in Bezug auf den verwalteten Gegenstand. Wo diese Voraussetzung gegeben ist, werden Kulturverwalter*innen zu aktiven, organisierenden Mitgestalter*innen einer Szene, die fester und gewollter Bestandteil einer Stadt, Region oder Kommune ist. Als positives Beispiel wurde gleich in zwei Gesprächen die Stadt Mannheim genannt; hier wird auch seit 2009 das städtische Freie-Szene-Festival *Schwindelfrei* vom Kulturamt der Stadt mithilfe wechselnder, extern hinzugezogener Kurator*innen veranstaltet. Ein Zitat von Gesprächspartner*in #10 zum Punkt einer vertrauensvollen Kommunikation soll den Abschluss dieses Abschnitts bilden:

> Ich wünsche mir ein interessiertes Gegenüber. Ich würde mich für ein richtig interessiertes Gegenüber aussprechen, das dranbleibt, das einem Vertrauen schenkt – das wäre ein großer Anreiz, sich an eine Region zu binden, eine Bindung einzugehen. Eine Bindung, die es auch möglich macht, dass man diskutiert und sich auseinandersetzt, dass es einen Austausch gibt. Ich wünsche mir verständige Interessenten und Interessentinnen.

Nicht das Verhältnis Amt – Bittsteller*in darf hier maßgebend sein. Stattdessen wurde mehrfach vonseiten der interviewten Künstler*innen der Wunsch nach einer verlässlichen Partnerschaft formuliert, die mögliche Herausforderungen transparent macht und offene Diskussionen ermöglicht, statt die Kunstschaffenden kommunikativ allein zu lassen, sie vor vollendete Tatsachen zu stellen und Probleme so effektiv, doch nicht effizient »weg zu verwalten«.

7 Zusammenfassung

Die Studie »Recherche, Projekt, Prozess« hat es sich zum Ziel gesetzt, im Rahmen einer qualitativen Analyse die Auswirkungen der Einrichtung und Ausweitung von i. d. R. drei- bis fünfjährigen Mehrjahresförderungen auf die Produktionsrealität von Künstler*innen im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste zu untersuchen. Dazu wurden zahlreiche Interviews mit Künstler*innen sowie Repräsentant*innen fördernder und produzierender Einrichtungen geführt. Anhand von fünf Kernfragen – nach dem ästhetischen Ausdruck selbst, nach Veränderungen in der Produktionsweise und -struktur, nach der Architektur von Fördersystemen, nach einem (neuen) Verhältnis zu etablierten Produktionshäusern sowie dem gesellschaftlichen Status der Künstler*innen – wurden unterschiedliche Aspekte und Effekte mehrjähriger Förderungen dargestellt.

Dabei zeigt sich, dass, wiewohl Mehrjahresförderungen nur ein einzelnes Instrument unter vielen sind, sie doch als **wichtiges Scharnier** gelten können, mit dessen Hilfe eine Vielzahl relevanter Fragen in Bezug auf eine zeitgenössische Entwicklung der frei produzierenden Darstellenden Künste diskutiert werden kann. Wichtigster Paradigmenwechsel, der durch Mehrjahresförderungen eintritt, ist entsprechend die **Loslösung von einem alternativlosen Modell der Einzelprojektförderung** bzw. von einem »digitalen System«, das zwischen Einzelprojekt- und institutioneller Förderung keine Zwischenstufen kennt. Zeitgemäße Fördersysteme, die den Anspruch haben, dem prozessualen Charakter zeitgenössischer Kunstproduktion gerecht zu werden wie auch der Heterogenität ihrer Akteur*innen und Produktionsweisen, sind mehrstufig und somit deutlich ausdifferenzierter. Die dieser Studie zugrundeliegenden Gespräche mit den Künstler*innen und weiteren Expert*innen sind der Zielsetzung gefolgt, die positiven Effekte einer solchen Ausdifferenzierung anhand der Einführung bzw. des Ausbaus von Mehrjahresförderungen kritisch zu diskutieren und ihre umfassende Darstellung zu ermöglichen.

Geordnet nach den fünf Fragestellungen lassen sich abschließend fünf Kernthesen wiedergeben, die die wichtigsten Ergebnisse auf den Punkt bringen. In Bezug auf das ästhetische Verständnis lässt sich formulieren: **Prozessförderung führt in den Kern zeitgenössischer Produktionsprozesse in den Freien Darstellenden Künsten.** In Bezug auf die Auswirkungen einer Einrichtung und eines Ausbaus von Mehrjahresförderungen auf die künstlerische Produktion gefragt, lautet die Kernthese: **Mehrjahresförderungen führen zu einer künstlerischen**

Weiterentwicklung, indem sie die Arbeits- und Produktionsrealität von Künstler*innen verbessern und damit potenziell auch die ästhetischen Resultate. Anschließend wurde die Frage der Auswirkungen von Mehrjahresförderungen auf die Architektur von Fördersystemen gestellt. Die Interviews haben verdeutlicht, dass **mehrjährige Förderungen auf die Fördersysteme insgesamt dynamisierend wirken und somit ihre größere Ausdifferenziertheit entfalten**. Viertens wurde die Rolle etablierter Produktionshäuser, Freier Theater und unabhängiger Festivals thematisiert: Welche Auswirkungen haben Mehrjahresförderung auf das Verhältnis der Künstler*innen zu Produktionsstätten? Die geführten Gespräche haben die Annahme bestätigt, dass **mehrjährige Förderungen Künstler*innen zu mehr Eigenständigkeit und Unabhängigkeit von bestehenden Produktionsplattformen und Theaterhäusern verhelfen**. Fünftens und letztens wurde der Blick auf einen sich durch Mehrjahresförderungen verändernden sozialen und gesellschaftlichen Status von Künstler*innen gerichtet. Kernthese ist hier, dass **Mehrjahresförderungen zu einer stärkeren gesellschaftlichen Anerkennung von Künstler*innen sowie des Künstler*innenberufs generell führen**.

Dem **Aufbau und der Verstärkung gegenseitigen Vertrauens und verlässlicher Kommunikationsstrukturen** seien somit auch die letzten Zeilen dieses Beitrags gewidmet. Die qualitativen Gespräche haben dem Autor durchweg den Eindruck einer hohen Fachkenntnis, Reflexionslust und auch eines kritischen Engagements vermittelt – sowohl aufseiten der Förderungsempfänger*innen, also der Künstler*innen selbst, wie auch aufseiten der Repräsentant*innen fördernder Einrichtungen sowie der Expert*innen aus den produzierenden Institutionen. Diese Faktoren bilden nach Ansicht des Autors die beste Grundlage für die zweckdienliche und vertrauensvolle Weiterentwicklung von privaten wie öffentlichen Förderstrukturen auf den Ebenen der Kommunen, der Länder und des Bundes – im Dienst der Stärkung zeitgenössischer, anspruchsvoller, einladender, neue Reflexionen und Erfahrungen ermöglichender, ebenso vielseitiger wie vielstimmiger künstlerischer Praktiken im Bereich der frei produzierenden Darstellenden Künste. Absichtserklärungen (seitens geldgebender Einrichtungen, deren mehrjährige Förderzusagen auch künftige Fiskalperioden betreffen) und Zielvereinbarungen (zwischen geförderten Künstler*innen, Produktionshäusern und Fördereinrichtungen) sind in diesem Sinne weder als lästige bürokratische Pflicht misszuverstehen noch als dirigistisches Instrument zu missbrauchen. Stattdessen sollten sie als formale Erscheinungsform verbindlicher Kommunikationsvorgänge begriffen werden, welche gemeinsam, in möglichst vielen Situationen und auf möglichst vielen Ebenen geführt und gepflegt werden müssen. Erste Grundlage für sich entwickelnde Freie Szenen in den verschiedenen Regionen der Bundesrepublik Deutschland ist die tätige und vertrauensvolle Anerkennung dieser Szenen als ebenso ernsthafter wie lustvoller Ausdruck, ebenso kritische wie engagierte Reflexion eines kulturellen Miteinanders im steten ästhetischen Umgang mit neuen Herausforderungen und Erfahrungen. Fördersysteme, die auf dieser Grundlage konzipiert sind, können als zeitgenössisch und zukunftsweisend verstanden werden.



Die Untersuchung von Philipp Schulte nimmt die Arbeitsweisen zeitgenössischer Künstler*innen in den Blick, die größtenteils eher als prozesshaft denn produktorientiert beschrieben werden können. Premieren und Aufführungen sollten innerhalb des Schaffens vieler Kollektive als Momentaufnahmen eines umfassenderen Arbeitskontinuums betrachtet werden. Wenn Künstler*innen frei sind, die Art und Weise der Veröffentlichungen einer Arbeitsphase innerhalb eines mehrjährigen Zeitraums selbst zu bestimmen, ohne dem kurzatmigen Rhythmus verschiedener Projektförderungen folgen zu müssen, schlägt sich dies zweifelsohne in der Qualität der (Zwischen-)Ergebnisse nieder. Hier kann auch der gesamten Vermittlungsaufgabe, der Beziehungsarbeit mit den zu findenden Publika eine neue Qualität zukommen. Mehrjahresförderungen bauen sinnfällige Brücken zwischen dem neurotischen Ganz-oder-gar-nicht von institutioneller Förderung oder Projektförderung. Sie ermöglichen neue Arbeitsbeziehungen zwischen Kollektiven und Produktionshäusern und gewährleisten nicht zuletzt Professionalität durch Planungssicherheit. Das Bild der sich selbst ausbeutenden freiberuflichen Künstler*innen, die ihre ganze Schaffenskraft aus der Not prekärer Lebensverhältnisse ziehen, ist nach wie vor sehr lebendig, auch wenn es mit der Realität rein gar nichts zu tun hat.

Matthias Frense,

Ringlokschuppen Ruhr

«



Wo kooperiert wird, stärkt es die Freien Darstellenden Künste. Wo Kooperation gefördert wird, vervielfacht sich dieser Effekt. Der Aspekt der Kooperation sollte Teil jeder künstlerischen Förderung werden und flexibel auf verschiedene Bedarfe und Phasen der Zusammenarbeit reagieren können. Dies wäre ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Szene insgesamt.



Jun.-Prof. Veronika Darian, Dr. Melanie Gruß, Athalja Haß, Verena Sodhi, Universität Leipzig

Kooperation Macht Arbeit

Förderung von Kooperationen

Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß
und Verena Sodhi

1 Einleitung

Sind Theater und Tanz grundsätzlich als kollektive künstlerische Leistungen zu verstehen, so sind insbesondere die Freien Darstellenden Künste als ein kooperatives »Projekt« diverser Akteur*innen zu betrachten, das sich nur als durch stetigen Wandel getriebener Prozess beschreiben lässt. So muss auch Kooperation als Arbeitspraxis der Freien Darstellenden Künste immer wieder neu betrachtet werden. Im Zeichen einer fortschreitenden Mobilisierung, Internationalisierung und Digitalisierung der Theater-, Tanz- und Performanceszene haben sich Kooperations- und Koproduktionsinstitutionen mittlerweile zu potenten Verbünden und Netzwerken erweitert. Doch finden sich Künstler*innen und Gruppen wie auch Produktionshäuser, Netzwerke und Verbundstrukturen in ihrer Heterogenität innerhalb der Maßnahmen und Zielsetzungen aktueller Förderpolitik in ihren Bedürfnissen und Notwendigkeiten in sehr unterschiedlicher Weise abgebildet.

Stellt sich die Frage nach adäquaten, flexiblen Fördermöglichkeiten für die Unterstützung der nachkommenden Generation wie auch einer nachhaltigen Begleitung etablierter Künstler*innen und Gruppen, so besteht zugleich der Wunsch nach kontinuierlichen Arbeitsprozessen und -beziehungen zur Entwicklung inhaltlicher Schwerpunkte, ästhetischer Arbeitsweisen und Präsentationsformate jenseits einer Produktionslogik. Diesem Bestreben tragen Residenzprogramme – wie das Stipendienprogramm des flausen+bundesnetzwerks oder das im Rahmen von NEUSTART KULTUR aufgelegte Förderprogramm #TakeCareResidenzen des Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) – Rechnung, indem sie durch die Stärkung der Verbindung zwischen Künstler*innen und Häusern das Ausloten von Innovationspotenzialen, nicht ergebnisorientierte Forschungsprozesse sowie neue Kooperationsformen ermöglichen. Solche »Kern«-Kooperationen setzen jedoch Strukturen voraus, die nicht überall gegeben sind. Wo in peripherisierten Räumen Strukturen kooperativen künstlerischen Arbeitens fehlen, findet dieses unter erschwerten Bedingungen und mit notwendigerweise erweiterten Partner*innenschaften statt.[1] Künstler*innen und Spielstätten sind hier stärker auf selbst geschaffene Strukturen und vorhandene kooperative Beziehungen in die gesellschaftliche Breite hinein angewiesen.

Für die gesamte Szene implizieren Kooperationen eine aktive Verständigung über strukturelle, inhaltliche und ästhetische Fragen.[2] Effekte zeigen sich aber auch darüber hinaus. So lohnt vor allem der Blick auf den Austausch *zwischen* den Welten von Freien Darstellenden Künsten und öffentlich getragenen Theatern. Denn gerade in Bezug auf die Arbeitsweisen, die sich durchsetzenden Ästhetiken und sich stetig verändernden Strukturen kommt es hier schon seit Jahren zu einer zunehmenden

1 Vgl. Kranixfeld, Micha / Flegel, Marten: Zwischen Eigensinn und Peripherisierung. Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte im vorliegenden Band.

2 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Dokumentation Bundesforum 2019. Berlin. 30.

Grenzüberschreitung und Hybridisierung.[3] Ein derartiger über die ästhetische Praxis hinausgehender Mehrwert prägt in besonderer Weise auch die Zusammenarbeit von Theatermachenden mit Institutionen und Einzelakteur*innen in strukturschwachen sozialräumlichen Bereichen in Städten und vor allem in ländlichen Regionen. Abseits der Metropolen seien, so die einhellige Meinung auf den beiden vom Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (*BFDK*) und dem Fonds Darstellende Künste ausgerichteten BUNDESFOREN 2017 und 2019, Kooperationen von herausragender, teils existenzieller Bedeutung.[4] Zusammenschlüsse, die die Stadt-Land-Trennlinien durchbrechen und Grenzen zwischen Bundesländern zugunsten regionaler und überregionaler Verbindungen überschreiten, leisteten einen Wissenstransfer insbesondere zwischen urbanen und ländlichen Räumen.[5] Seien dahingehend vor allem die Kommunen und Länder mit deren Förderung beauftragt, so übersteige dies jedoch häufig deren Kapazitäten, sodass zunehmend der Bund bei der Unterstützung der Netzwerke der Freien Darstellenden Künste gefragt sei.[6]

Was bedeutet also Kooperieren in diesen unterschiedlichen Räumen, unter diversen Bedingungen und in wechselnden partner*innenschaftlichen Konstellationen? Wie lassen sich Begriffe wie »Koproduktion« und »Ko-Kreation« hier in Beziehung setzen? Welche Rolle spielen multilaterale Arbeitsstrukturen und sogenannte Kompliz*innen, die bilaterale Partner*innenschaften durch gleichberechtigte und auch kulturpolitisch relevante Allianzen ersetzen?

Um Kooperationen in Bezug auf die unterschiedlichen Bedingungen, Vorgehensweisen, Strukturen und Zielsetzungen einschätzen zu können, müssen die unterschiedlichen Akteur*innen im kooperativen Feld der Freien Darstellenden Künste differenziert betrachtet werden. Im Rahmen dieser Studie sind daher in Expert*inneninterviews, Fokusgruppengesprächen und einer breit angelegten Umfrage zu den #TakeCareResidenzen Perspektiven vielfältiger Akteur*innen (Künstler*innen, Institutionen, Netzwerke, Bündnis- und Verbandsstrukturen) erfragt worden, die diverse, auch kontroverse Einblicke in konkrete kooperative Praktiken, Projekte und Förderformate ermöglichen.

Mit Blick auf möglichst verschiedene Kooperationsbeziehungen und deren Förderungen verdeutlicht die Studie jeweils exemplarisch die Bedeutung von historisch gewachsenen Räumen und die Einbettung von Kooperationspartner*innen in ihre soziale, gesellschaftliche und räumliche Umgebung, um Fördermaßnahmen vor und in (und nach) der Krisensituation der COVID-19-Pandemie zu bewerten. Griffen die NEUSTART-KULTUR-Programme zur Unterstützung selbstständiger Kunstschaffender in der Pandemie zwar schnell und unkompliziert, so sind sie auf Grundlage der eben genannten Prämissen kritisch zu überprüfen und auf Potenziale und Probleme, die eine künftige Förderung zu beachten hätte, zu befragen. Dabei ist in Bezug auf die Förderung von Kooperationen insbesondere in den Blick zu nehmen, wie sich kooperative Beziehungen unter einem erweiterten Verständnis des Feldes möglicher Partner*innen darstellen und entwickeln. Hier klingen weitreichende Fragen nach Hierarchien, Machtverhältnissen, Zugänglichkeiten, unterschiedlichen Ressourcen und Bedarfen etc. an. Wie, so lautet wohl die übergreifende und maßgebliche Frage dieser Studie, wollen unterschiedliche Beteiligte unter so verschiedenen Bedingungen in Zukunft (zusammen-)arbeiten und auf welche Weise fördern bzw. gefördert werden? Und wie kann Förderung Kooperationsarbeit unterstützen und sie nachhaltig aufbauen?

2 Die Freien Darstellenden Künste in Ost und West. Spezifika kooperativer Praktiken

Ein seit der Formierung der Freien Darstellenden Künste in Deutschland von Beginn an etabliertes Narrativ ist deren Abgrenzung von den institutionalisierten, öffentlich finanzierten Stadt- und Staatstheatern in Bezug auf ästhetische Belange sowie hinsichtlich ihrer Hierarchien und Arbeitsweisen. Aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus haftet der »Freien Szene« bis heute der Nimbus eines Gegenentwurfs bzw. Gegenmodells zum eher trägen Apparat festgelegter Strukturen und Institutionen an. Dabei lässt sich jedoch auch für die Freien Darstellenden Künste ein zunehmender Prozess der Institutionalisierung beschreiben, aus dem sich neue Divergenzen und Spannungsfelder auch mit Blick auf potenzielle Förderung sowie die Bedeutung von Kooperationen ergeben. Die Bedingungen und Narrative der Formierung der Freien Darstellenden Künste in Ost- und Westdeutschland sind dabei unverkennbar verschieden und wirken sich bis heute auf die Ausdifferenzierung der Szene und deren Institutionen aus.

3 Vgl. Wesemüller, Mara Ruth (2021): Verschwimmende Grenzen? Kooperationen zwischen Freier Szene und öffentlich getragenen Theatern als Phänomen institutionellen Wandels in den (freien) darstellenden Künsten. Vortrag bei der Tagung Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k [12.10.2021].

4 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2018). Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin. 14, 20; Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2020). 25.

5 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2020). 32.

6 Vgl. ebd.

Die Herausbildung einer Freien Szene in den 1960er Jahren in Westdeutschland ist im spezifischen Kontext einer eher linksgerichteten kooperativen Alternativkultur zu verorten und als auch politischer Protest eng mit einer Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden. Insbesondere in dieser Gründungsphase bildeten Kooperationen die Grundlage für freischaffende Künstler*innen, um jenseits des klassischen Repertoirespielplans Projekte realisieren und aktuelle gesellschaftliche Diskurse thematisieren zu können. Die 1980er und frühen 1990er Jahre waren nach Henning Fülle das Jahrzehnt, in dem sich Akteur*innen in Deutschland und international weiterentwickelten, qualifizierten und professionalisierten.[7] Ästhetische Fragestellungen, alternative Produktionsweisen, Souveränität in allen künstlerischen, materiellen und personellen Entscheidungen standen im Mittelpunkt, während »politisch motivierte […] Ansprüche der Freien Szene auf prinzipielle Kollektivität, auf Gleichbehandlung […] überwiegend aufgegeben«[8] wurden. Erste selbstverwaltete Theaterhäuser, eigenständige Kinder- und Jugendtheater sowie Puppen- und Figurentheater entstanden in den 1980er Jahren aus dem Zusammenschluss mehrerer Künstler*innen und Gruppen, während gleichzeitig Elemente des Freien Theaters Eingang in die Ausbildung an Hochschulen fanden. In den 1990er und 2000er Jahren etablierten sich daraus vielerorts intendant*innengeführte Produktionshäuser, Künstlerkollektive und Netzwerke mit ausdifferenzierten Strukturen, Arbeits- und Lebensweisen sowie neuen Kooperations- und Koproduktionsmodellen.

In den Bundesländern auf dem Gebiet der ehemaligen DDR mussten diese Strukturen hingegen ab 1990 neu und anders aufgebaut werden, da im sozialistischen Staat eine Freie Szene offiziell nicht existierte. Schaffende im Bereich der Darstellenden Künste waren zumeist in den staatlichen Theatern und Ensembles festangestellt. Erst ab den 1980er Jahren gab es kleinere Spielräume oder »Nischen« für eine systemkritische experimentell-künstlerische Auseinandersetzung mit den bestehenden Verhältnissen in eher privaten Räumen und randständigeren Sparten wie Pantomime, Puppenspiel, Kabarett und »Studenten- und Laientheater«.[9] In Berlin-Prenzlauer Berg, der Dresdner Neustadt, im Leipziger Osten oder im Hallenser Stadtteil Giebichenstein sowie in einigen ländlichen Regionen formierte sich eine inoffizielle Subkultur, die sich den Hierarchien und Mechanismen des DDR-Systems weitgehend verweigerte. Aus dieser Subkultur rekrutierte sich nach der Wiedervereinigung die Freie Szene in Ostdeutschland, die somit auf keinerlei Strukturen zurückgreifen konnte, was sich auch in den ersten Nachwendejahren kaum änderte. Parallel wurden infolge einer radikalen Kürzungs-, Fusions- und Schließungswelle der ehemals staatlichen Bühnen der Republik auf kommunaler und Landesebene viele der professionell ausgebildeten Beschäftigten arbeitslos und wechselten mehr oder weniger freiwillig z. T. in die Freien Darstellenden Künste. Hinzu kamen vermehrt auch junge Künstler*innen, die aus dem Westen zuwanderten. Einerseits vereinten sich nach 1990 die Freien Darstellenden Künste in Ost und West, andererseits bestehen innerhalb dieser Szene(n) bis heute massive Unterschiede, sodass sich innerhalb jeder Generation aktiver Künstler*innen wiederum sehr verschiedene Erfahrungen versammeln. Eine tiefergehende wissenschaftliche Aufarbeitung der Entstehungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste in der DDR und der Umstrukturierung der Theaterlandschaft nach der Wende im Osten sowie deren Effekte bis in die Gegenwart steht – das wurde aus den Gesprächen überdeutlich – dabei dringend aus.[10]

Kooperierten die Künstler*innen in den östlichen Bundesländern zu Beginn aus einer gemeinsamen Notsituation heraus, so konkurrierten sie gleichzeitig um die kaum vorhandenen Mittel, die, wie Carena Schlewitt, Intendantin von HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, beschreibt, bis heute sehr gering bemessen sind.[11] Die Freie Szene im Osten hat dabei noch immer viel stärker mit einer Selbstbehauptung vor allem gegenüber den fördernden Kommunen zu tun, welche Theater oft mit dem Stadt- und Staatstheater gleichsetzen und die Differenz, den Wert und die Qualität der Freien Darstellenden Künste auch für die Stadtgesellschaft erst nach und nach realisierten bzw. realisieren. So gäbe es bei der Förderung, so Carena Schlewitt, immer noch ein grundsätzliches »Ost-West-Gefälle«, das mit der Geschichte zu tun habe.[12] In der Konsequenz wirke sich das ebenfalls auf die Bestrebungen zu einer Überarbeitung des Fördersystems auch mit Blick auf Kooperationen aus, wie es teilweise im Westen schon passiere.

7 Vgl. Fülle, Henning (2014): Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: Kulturpolitische Mitteilungen IV/2014 (Nr. 147). 27.

8 Ebd. 28.

9 Vgl. Lubich, Barbara (2014): Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext. Göttingen.

10 Die Arbeiten von Barbara Büscher und Carena Schlewitt sowie die Dissertation von Barbara Lubich können hier als wertvolle Zugänge und Vorarbeiten betrachtet werden. Vgl. Kulturpolitische Gesellschaft e. V. in Verbindung mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund und dem Büro für Freie Kulturarbeit NRW / Büscher, Barbara / Schlewitt, Carena (Hg.) (1991): Freies Theater: deutsch-deutsche Materialien. Hagen.

11 Schlewitt, Carena: Fokusgruppengespräch Sachsen mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Cindy Hammer, *Go Plastik Dance Theatre*, und Heike Zadow, Servicestelle FREIE SZENE, am 06.05.2021 (Audioaufnahme).

12 Ebd.

Im wiedervereinten Deutschland und insbesondere auch im Osten kam es verstärkt zu Häusergründungen, zum einen durch den mit der wachsenden Szene gestiegenen Raumbedarf, zum anderen aber auch durch eine zunehmende Ausdifferenzierung der Freien Darstellenden Künste. Mit der Etablierung von Produktionshäusern Ende der 1990er, Anfang der 2000er Jahre mit immer stärker ausdefinierten Bereichen von Leitung/Intendanz, Produktion und Distribution – vom Dramaturgen und ehemaligen Intendanten der Berliner Festspiele Thomas Oberender als »Institutionen neuen Typs«[13] beschrieben – war wiederum ein Wandel der Kulturlandschaft wie auch der kulturpolitischen Förderinstrumente verbunden.[14] Im Sinne eines an Industrie und Wirtschaft angelehnten »Projektkapitalismus«[15] seien die Häuser dabei auf die Fördermittel der künstlerischen Produktionen angewiesen und nur das Netzwerk könne, so Oberender abschließend, ein Funktionieren dieses Systems gewährleisten.[16] Seit etwa zehn Jahren bilden viele der Produktionshäuser neue Kooperationen und Netzwerke untereinander und mit weiteren Institutionen, wie beispielsweise das Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V. (BiP), das Netzwerk Freier Theater (NFT) oder das flausen+bundesnetzwerk. Für die Freien Künstler*innen wiederum multiplizieren sich dadurch zwar auch die Möglichkeiten zur internationalen Vernetzung, verbunden jedoch, wie es die Performerin und Theaterwissenschaftlerin Annemarie Matzke beschreibt, mit dem Zwang, »sich immer wieder neu Arbeit zu suchen und sich beständig selbst zu vermarkten, um sich so die anschließende Arbeitsmöglichkeit und ein neues Netzwerk zu erschließen«.[17] Die Rede von einer Institutionalisierung der Freien Szene zielt demnach nicht, wie man meinen könnte, auf eine Angleichung an die Strukturen der Stadt- und Staatstheater, sondern auf die Institutionalisierung eines bundesweit gespannten Netzwerkes, in dem die Akteur*innen flexibel agieren und arbeiten können und das dahingehend, um das Bild von Oberender aufzugreifen, wiederum als »Netzwerk neuen Typs« beschrieben werden kann.

Eine derartige Vernetzung der Freien Darstellenden Künste, die aus Perspektive der Künstler*innen längst Realität ist, sprengt jedoch das auf dem Föderalismus beruhende Fördersystem. Ist im Begriff eines »kooperativen Kulturföderalismus« eigentlich eine sinnvolle Verteilung der Verantwortlichkeit für Kultur auf Kommunen, Länder und Bund beschrieben, die zugleich das Verfolgen spezifischer Förderziele nach regionalen, landesweiten bzw. bundesweiten Bedarfen ermöglicht, so zementieren sich damit zugleich infrastrukturell und finanziell unterschiedliche Voraussetzungen in den einzelnen Kommunen und Ländern und erschweren zudem eine überregionale Zusammenarbeit. Die Erhaltung der erkämpften und mittlerweile etablierten institutionellen Strukturen und der in vielen Bereichen erreichten Professionalisierung in den Freien Darstellenden Künsten bedarf einer dauerhaften Finanzierung. Defizite und Disbalancen, die durch den historischen Wandel, aber auch durch unterschiedliche Strategien der jeweiligen Kulturpolitik der Länder und Kommunen entstanden sind, müssen gemeinsam angegangen werden – Kooperationen und Kooperationsförderung können hier ausgleichend wirken.

3 Konstellationen von Kooperation(en) und ihrer Förderung

In der Krisensituation der COVID-19-Pandemie reagierte das Not- und Rettungsprogramm des Bundes NEUSTART KULTUR auf Problemfelder, die sich durch eingeschränkte oder ausgesetzte Arbeitsmöglichkeiten für viele Akteur*innen im Feld der Freien Darstellenden Künste schmerzlich auftaten. Die Förderprogramme haben dabei viele Forderungen aus den BUNDESFOREN des Fonds Darstellende Künste (*Fonds*) und des Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (*BFDK*) aufgegriffen, indem sie alternative Förderformate zur Einzelprojektförderung ermöglichten. Durch Stipendien, Kooperations- und Netzwerkförderung, Konzeptionsförderungen u. Ä. konnte, angepasst an die konkreten Einschränkungen, produktiv weitergearbeitet werden. Bei der kurzfristigen Verteilung der Mittel bedurfte es der Unterstützung von bereits bestehenden bzw. gewachsenen Strukturen wie dem *Fonds*, dem Dachverband Tanz Deutschland (DTD) und den Produktionshausnetzwerken. So konnte die Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen, Häusern, Netzwerken und Förderinstitutionen als bewusst gelebter Prozess und Praxis der Kooperation realisiert werden.

Indem im Zuge dieser Studie Kooperationen und Kooperationsförderungen aus der Zeit vor und in der Pandemie untersucht wurden, konnten besonders aussagekräftige Ansätze bezüglich der Ausgestaltung von Kooperationsarbeit, Zugänglichkeit und Befähigung zur Kooperation und deren nachhaltiger Umsetzung ausgemacht werden. Anhand exemplarischer Konstellationen konnten übergreifende wie auch spezifische Faktoren erfragt bzw. analysiert werden, die Bedingungen und Erfolg von Kooperationen und deren Förderung prägen. Mit berücksichtigt wurden dabei die Kontexte, aus denen diese

13 Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 69–90.

14 Vgl. ebd. 71 ff.

15 Ebd. 72.

16 Vgl. ebd. 84 f.

17 Matzke, Annemarie (2013): Das »Freie Theater« gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 271.

Vorhaben entstanden sind. Anstatt einzelne Projekte zu bewerten, stand die Übertragbarkeit von Mechanismen und Effekten im Mittelpunkt, die auch für zukünftige Kooperationsvorhaben bedeutsam sein könnten. Als wesentliche Leitlinien der Studie haben sich auf der Grundlage des Abgleichs mit der Praxis zum einen Kooperationen in strukturschwachen Regionen und zum anderen die Frage der Befähigung zur Kooperationsarbeit und deren Beförderung vonseiten der Kulturpolitik erwiesen.

Zwischen Ankerpunkt und Netzwerkbildung – das Produktionshaus als Modell

Produktionshäuser sind auf vielfältige Weise in Kooperationsbeziehungen eingebunden. Ihre künstlerisch-kreative Arbeit findet sich durch weitere lokale und regionale Kooperationspartner*innen aus Soziokultur, Wirtschaft, Wissenschaft etc. in die Stadtgesellschaft hinein erweitert. Da Produktionshäuser, im Gegensatz zu den von öffentlicher Hand subventionierten Stadt- und Staatstheatern, auf Förderung angewiesen sind, tragen vor allem Projektmittel einen maßgeblichen Teil zur finanziellen Absicherung bei.[18] Hierfür bilden Kooperationen – vornehmlich mit Künstler*innen/-gruppen, aber auch mit weiteren Partner*innen – die Basis. Schon für die »Kern«-Kooperationen mit Künstler*innen gibt es unterschiedliche Modelle, wobei das gängigste das der Koproduktion ist. Darüber hinaus gehen Produktionshäuser und Künstler*innen z. B. in Form von *associated-artist*-Modellen auch engere oder längerfristige Beziehungen ein. Weitere Kooperationen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern realisieren sich in Residenzen zur künstlerischen Forschung, Gastspielen oder der Durchführung von Vermittlungsformaten. Da die Bedingungen dieser unterschiedlichen Kooperationsformate nicht eindeutig definiert sind, müssen Künstler*innen und Häuser diese für jedes Projekt neu aushandeln und sie bestenfalls im Lauf der Zusammenarbeit stetig aktualisieren.

Gehen die Aufgaben, denen sich Produktionshäuser widmen, weit über die (Ko-)Produktion hinaus, so profitieren zuallererst vornehmlich Künstler*innen von der Infrastruktur, den verschiedenen dort versammelten Expertisen und den technischen und räumlichen Ressourcen. Auffällig ist, dass in Regionen ohne Produktionshaus die Freien Darstellenden Künste von Abwanderung, Marginalisierung und mangelnder Wahrnehmbarkeit betroffen sind.[19] Es fehlen oft schlicht Strukturen, um dauerhaft selbstständig künstlerisch zu arbeiten. Aber auch darüber hinaus fungieren Produktionshäuser als wichtige Vernetzungs- und Austauschorte innerhalb der Freien Darstellenden Künste und dienen als Begegnungsraum zwischen verschiedenen Publika und der Stadtgesellschaft, als Resonanzraum für ästhetische, politische und künstlerische Diskurse, als kultureller Ankerpunkt für die Stadt und die Region und als Schaufenster und Bindeglied zur internationalen Szene. Untereinander bilden Produktionshäuser potente Netzwerke und Bündnisse v. a. mit Blick auf die Logiken von Erstellung, Sichtbarmachung und Distribution von Koproduktionen. In diversen »Räumen« verschiedenster Akteur*innen sind Produktionshäuser durch ihre vielfältigen kooperativen Beziehungen gewichtige Knotenpunkte in einem ansonsten flexiblen Netz der Freien Darstellenden Künste.

Bündnis internationaler Produktionshäuser – ein Kooperationsmodell der Zukunft?

Das Bündnis internationaler Produktionshäuser e. V. (BiP) ist ein Zusammenschluss von sieben Produktionshäusern aus fünf Bundesländern.[20] Mit der in der Spielzeit 2016/2017 begonnenen Förderung des BiP durch die Bundesbeauftragte für Kultur und Medien (BKM) wurde erstmals eine Kooperation von Freien Produktionshäusern explizit als Bundesinteresse gefördert. Lieferten kooperative Strukturen zwischen den Häusern bereits vor Gründung des BiP die inhaltliche und ideelle Grundlage, so ermöglichte erst die Bündnisförderung deren koordinierte und gezielte Umsetzung.

Wie schon die Evaluation des Bündnisses nach der zweiten Projektphase festgestellt hat, bildet das BiP mit seiner Weiterentwicklung der Produktionshaus-Idee »nicht nur ein wirksames Netzwerk für künstlerische Forschung, Koproduktion, Gastspiele und Diskursformate, sondern auch ein[en] kooperative[n] Zusammenschluss von einzigartigen Häusern, in dem flexible Organisations- und Kommunikationsformen modellhaft ausgearbeitet und angewandt werden«[21]. Kooperation wird hierbei nicht nur als Koproduktion zwischen Produktionshäusern und Künstler*innen/-gruppen realisiert, sondern entfaltet gerade in der engen Zusammenarbeit an gemeinsamen künstlerischen wie kulturpolitischen Vorhaben nachhal-

18 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (2018). 19.

19 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen mit Kathrin Schremb, Projektleitung Produktionshaus Freie Darstellende Künste in Thüringen, und Mathias Baier, Geschäftsführer Thüringer Theaterverband, am 24.08.2021 (Audioaufnahme).

20 FFT Düsseldorf, HAU Hebbel am Ufer, HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Künstlerhaus Mousonturm, Kampnagel, PACT Zollverein und tanzhaus nrw aus den Bundesländern Nordrhein-Westfalen, Hessen, Sachsen, Hamburg und Berlin.

21 Vgl. Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig (ITW) / Juniorprofessur für Theaterwissenschaft / Centre of Competence for Theatre (CCT) an der Universität Leipzig / Tanzarchiv Leipzig e. V. (TAL) (Hg.) (2020): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2018 – 2020). Leipzig. Unveröffentlichte Evaluation.

tige Wirkungen, die den einzelnen Häusern genauso zugutekommen wie allen weiteren Beteiligten der Freien Darstellenden Künste. Dieserart kooperative Arbeit umfasst nicht nur den Austausch von Wissen, Kompetenzen und Ressourcen, sondern eröffnet ebenso Räume für den Diskurs, die Vermittlung und den Transfer in die jeweiligen Stadtgesellschaften hinein. Damit ermöglicht sie einerseits neue Formen kooperativen künstlerischen Arbeitens und Forschens, die Etablierung neuer Arbeitsweisen im Bereich der Freien Darstellenden Künste und die Reflexion aktueller und zukünftiger Herausforderungen der Zivilgesellschaft. Andererseits liefert der länderübergreifende Austausch auch Impulse und Ansätze für ein Neudenken der Förderlandschaft und -praxis sowie der institutionellen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens.

Insgesamt lässt sich die kooperative Zusammenarbeit im Bündnis durch Prinzipien wie Solidarität, Nachhaltigkeit, Durchlässigkeit und Flexibilität/Resilienz im Umgang mit Krisen beschreiben,[22] die gegenwärtig auch für andere gesellschaftliche Bereiche besonders relevant sind. Mittlerweile bringt das BiP seine Kompetenzen und Ressourcen auch bei Neugründungen von anderen Netzwerken, in Weiterbildungsformaten sowie als Ansprechpartner für zahlreiche kleinere Einrichtungen im lokalen wie nationalen Rahmen ein.

Die Etablierung und Organisation eines solchen Projektes, das auf neue kooperative Strukturen innerhalb der Szene zielt, ist mit erheblichen personellen Ressourcen und Zeitbedarfen verbunden und kann nicht ohne gezielte Kooperationsförderung umgesetzt werden. Mit einem koordinierenden Bündnisbüro, bereichsspezifischen Austauschrunden zwischen den Häusern (Intendant*innenrunde, kaufmännische Runde, Dramaturg*innenrunde, Runde der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit) sowie themenspezifischen Arbeitsgruppen (z. B. Medienkünste & Digitale Transformationen der Gesellschaft, *Solidarity Institutions*), die sich aus Mitgliedern unterschiedlicher Arbeitsbereiche aller Häuser zusammensetzen, wird in einer bisher nicht realisierbaren Tiefe an gemeinsamen Formaten und Projekten gearbeitet. Dazu gehören die Entwicklung von weiterbildenden Formaten (Akademie für Performing Arts Producer, Akademie für zeitgenössischen Theaterjournalismus, Akademie Kunst und Begegnungen) oder gemeinsame analoge und digitale Veranstaltungen und Projekte (z. B. *Claiming Common Spaces*, *VOICES*), aber auch die Beschäftigung mit gesellschaftlichen und ästhetischen Fragestellungen. Generieren sich aus den diversen Austauschformaten auf allen Ebenen (Leitung, Verwaltung, Künstler*innen, Publikum) der Mehrwert des Bündnisses und sein Modellcharakter, so scheint eine mögliche Erweiterung um zusätzliche Partner*innen/Häuser in Anbetracht des hohen Kommunikations- und Abstimmungsaufwandes wenig sinnvoll. Vielmehr sollten weitere ähnliche auf Bundesebene geförderte Bündnisse entstehen, was mit dem ebenfalls von der BKM geförderten Programm *Verbindungen fördern* des *BFDK* bereits begonnen wurde. Um wiederum die in den letzten fünf Jahren entstandene Struktur nachhaltig zu gestalten, sollte der Status der jeweils dreijährigen Projektförderung des Bündnisses durch die BKM von Förderseite überdacht werden. Denn gerade die Corona-Krise, in der das BiP als Partner des *Fonds* wesentlich an der Weitergabe der Fördermittel in Form der #TakeCare-Residenzen beteiligt war, hat die Sinnhaftigkeit der Bundesförderung als Investition in die Vernetzung der Freien Darstellenden Künste gezeigt und erwiesen.

22 Vgl. ebd.

Kooperativer Krisenmodus – #TakeCareResidenzen

Das Förderprogramm #TakeCareResidenzen strebte, indem es stipendienartige Förderungen für bereits früher mit einem Haus kooperierende Künstler*innen bereitstellte, die Stärkung und Stabilisierung der unterbrochenen bzw. erschwerten Verbindungen zwischen Künstler*innen und Produktionshäusern während der COVID-19-Pandemie an.[23] Grundlage war die Kooperation mit einem von über 40 bundesweit verteilten Produktionsorten, die im BiP und im flausen+bundesnetzwerk organisiert sind.[24] Über das flausen+bundesnetzwerk, das sich als Nachwuchsprogramm und Netzwerk 2017 auf Initiative des theater wrede + gründete, konnten dabei vor allem auch Künstler*innen sowie mittlere und kleinere Häuser abseits von Ballungsgebieten, die zu vielen Förderprogrammen einen schwierigeren Zugang haben, erreicht werden.[25]

Die Organisation der Residenzen über die Produktionshausnetzwerke BiP und flausen+bundesnetzwerk war in der Fördermittelvergabe in dieser Dimension ein Novum, das in der Krise zu schnellen Ergebnissen geführt hat. Dies konnte allerdings nur gelingen, weil die Häuser bereits gut vernetzt waren und auf eine bestehende, untereinander ausgebildete Infrastruktur zurückgegriffen werden konnte. Durch die große Zahl verschiedener Produktionsorte aus unterschiedlichen Bundesländern, die an dem Programm beteiligt waren, konnten in die Fläche verteilt fast 1.000 Künstler*innen und Gruppen durch

23 Vgl. #TakeCareResidenzen. URL: https://www.fonds-daku.de/takecareresidenzen/ [12.10.2021].

24 Vgl. Bergmann, Holger (Hg.) (2021): Fonds Darstellende Künste. Geschäftsbericht 2020. Berlin. 45.

25 Vgl. Pressemitteilung flausen+: Bundesweiter Ritterschlag für theater wrede +: Der Fonds Darstellende Künste kooperiert mit flausen+. URL: http://flausen.plus/TCR/PM_theater_wrede_03.11.2020.pdf [12.10.2021].

das Programm unterstützt werden. Eine für diese Studie erstellte, kriterienbasierte Umfrage unter allen beteiligten Künstler*innen und Produktionshäusern der ersten Förderrunde, an der mit 445 Rückmeldungen knapp die Hälfte aller Angeschriebenen teilnahm, diente dem Vergleich der unterschiedlichen Erwartungen und Bedarfe vonseiten der Künstler*innen sowie der Häuser, stellte aber auch Fragen nach Ausschluss, Zugänglichkeit und Zukunftsperspektiven dieses Förderformats. Dabei fällt auf, dass sich die Residenzen vor allem in den Bundesländern mit großen oder mehreren Produktionshäusern und einer relativ starken Förderlandschaft ballen.[26] Einige Bundesländer waren laut Umfrage gar nicht an den #TakeCareResidenzen beteiligt, was sich darauf zurückführen lässt, dass es dort keine oder kaum Produktionshäuser und auch sonst weniger Fördermöglichkeiten gibt. Auch bei der Verortung der Künstler*innen zeigt sich, dass 25 bis 30 % der geförderten Künstler*innen der Umfrage in Berlin oder in NRW leben, wohingegen andere Bundesländer, darunter Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Rheinland-Pfalz, Saarland, Sachsen-Anhalt oder Thüringen gar nicht genannt wurden.[27]

Um die Situation der Freien Darstellenden Künste bundesweit zu verbessern, ist eine Stärkung bestehender Institutionen und Netzwerke, aber auch eine ausgewogene Etablierung noch nicht vorhandener Strukturen dringend angeraten. Die nachhaltigere und krisensichere Gestaltung der Theaterlandschaft der Zukunft im gesamten Bundesgebiet wird ohne Ankerpunkte und Netze, wie sie Produktionshäuser allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, Künstler*innen und Kulturpolitik gleichermaßen – darstellen, nicht umhinkommen. Dabei muss der Fokus auch auf Ausgewogenheit zwischen den Bundesländern und auf der besonderen Berücksichtigung der Bedürfnisse der Akteur*innen in peripherisierten Räumen liegen.

Peripherisierte Räume – Kooperationen im Abseits?

Wie kann von peripherisierten Räumen gesprochen werden, ohne in abwertende oder neokoloniale Begrifflichkeiten zu verfallen? In vielen Gesprächen, die im Rahmen dieser Studie geführt wurden, haben Gesprächspartner*innen auf Verwerfungen um die Bezeichnungen »ländliche Räume« oder »neue Bundesländer« aufmerksam gemacht, sind diese doch meist mit pejorativen Wertungen konnotiert. Ein unterstelltes Entwicklungsgefälle auf mehreren Ebenen spiegelt sich dabei in einem hierarchischen Machtgefälle wider, von dem auch Kooperationsvorhaben nicht unberührt bleiben. Denn erst durch diese, in Begriffen sich kristallisierenden ungleichen Beziehungen werden die genannten Räume zu peripherisierten bzw. marginalisierten Räumen und diejenigen, die zu Hilfe eilen, zu den vermeintlich ›stärkeren‹, fortschrittlicheren Partner*innen.[28] Doch auch wenn Kooperationen aufgrund der genannten Machtverhältnisse hier unter erschwerten Bedingungen stattfinden, sind sie absolut existenziell: zum Ersten wegen der spezifischen Entwicklungsgeschichte der Freien Darstellenden Künste insbesondere in peripherisierten Regionen, zum Zweiten wegen der unvermeidlichen Konkurrenz mit urbanen, struktur- und auch förderungsintensiveren Gebieten und zum Dritten wegen der teils nicht vorhandenen, teils sich anders darstellenden Infrastruktur, die Kooperationen mit ungewöhnlicheren, künstlerisch nicht immer geschulten Partner*innen nötig macht.

Die Freie Szene in peripherisierten Räumen ist oftmals nicht so sichtbar und teilweise intern auch weniger vernetzt als in den urbanen Zentren. Aufgrund relativ weniger institutioneller Anlaufstellen und einer, im Sinne eines ausdifferenzierten Systems praktisch nicht vorhandenen Förderlandschaft sind vor allem ländliche Regionen strukturell stark benachteiligt, werden im Diskurs oftmals abgewertet und bewusst oder unbewusst marginalisiert.

Doch offenbart die notwendigerweise erweiterte Partner*innen- bzw. Kompliz*innenschaft etwa mit (Sport-) Vereinen oder der Freiwilligen Feuerwehr hier individuelle Kompetenzen, die unbedingt gleichberechtigt bedacht und durch potenzielle Förderung berücksichtigt werden sollten. Es braucht eine Perspektive für eine langfristige und nachhaltige Förderung, die Künstler*innen aus allen Sparten in peripherisierten Räumen verstärkt unterstützt. Hierfür reicht kein einheitliches Fördermodell, sondern gerade in ländlichen Räumen sollten von der Norm abweichende Projekte eine individuell angepasste Förderung bekommen. Eine Stärkung und Befähigung von Kooperationspartner*innen vor Ort könnte einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenarbeiten und zugleich auch lokale Bündnisse und gemeinschaftlichen Zusammenhalt stärken. Doch darf diese gesamtgesellschaftlich äußerst bedeutsame Aufgabe nicht nur bundesweit agierenden Förderern überlassen werden, sondern müsste den Kommunen und potenziellen Unterstützer*innen in den jeweiligen Regionen wie der Wirtschaft, Stiftungen, Vereinen etc. ebenfalls nahegebracht werden. Sicherlich gibt es auch eine soziale Verantwortung der Kunstschaffenden selbst, aber die künstlerische Arbeit und deren finanzielle Honorierung dürfen darüber nicht ersetzt oder vergessen werden. Es müssen

26 Umfrage #TCR. Siehe Quellen.

27 Ebd.

28 Vgl. Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

Strukturen aufgebaut werden, in denen Kooperationen längerfristig und ggf. auch mit wechselnden, sich erweiternden Partner*innenschaften stattfinden können. Es braucht mehr Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote beispielsweise für die Antragstellung und Abrechnung für Kunstschaffende vor Ort. Mehr Räume und Möglichkeiten müssen geschaffen werden für lokal ausgebildete Künstler*innen, damit sie nicht in die Städte oder gen Westen ziehen müssen, um ihre Existenz zu sichern.[29] Kulturelle Ankerpunkte wie Produktionshäuser können diese Aufgaben teilweise übernehmen. Aber auch Netzwerkstrukturen sind zu stärken und zu befördern, um Informationsflüsse, Lobbyarbeit und den Austausch von Wissen und Ressourcen abzusichern – gerade in Räumen, in denen die Szene und deren Strukturen durchgesetzten Logiken und Konventionen nicht entsprechen.

Die Vision: Ein Produktionshaus für Thüringen

Gibt es in Thüringen neben den Stadt-, Landes- und Staatstheatern ein aktives Feld der Freien Darstellenden Künste und eine vergleichsweise große Anzahl an Amateur*innentheatervereinen, so gehört das Bundesland dennoch zu denen, die über kein Produktionshaus verfügen. Dadurch fehlen den Freien Darstellenden Künsten dort wichtige Strukturen und Ressourcen für professionelles Arbeiten.[30] Seit einigen Jahren gibt es aktive Bemühungen, bessere Bedingungen für die Freien Darstellenden Künste in Thüringen zu schaffen, die der Thüringer Theaterverband e. V. vorantrieb und die vonseiten der Kultur- und Landespolitik unterstützt wurden. Diese bündelten sich in der Planung eines Produktionshauses.

Zu Beginn der Planungsphase wurde das Produktionshaus als kooperatives Modellprojekt mit dem Landestheater Eisenach entworfen. Der Mehrwert dieses Modells »Freies Produktionshaus Thüringen« sollte dabei auch in der Schaffung eines Begegnungsortes für Künstler*innen, Zuschauer*innen, von Professionellen und Amateur*innen liegen, der Impulse in die Stadtgesellschaft wie auch auf Landesebene geben könnte. Der Wille zu dieser Kooperation wurde vor allem kulturpolitisch formuliert und kam nicht von den Akteur*innen des Landesverbandes bzw. der künstlerischen Szene selbst. Durch die fehlende intrinsische Motivation wechselnder Kooperationspartner*innen wurde die Kooperation mit dem Landestheater Eisenach allerdings erschwert und verzögert.[31] Auch die politische Situation mit einer Minderheitsregierung in Thüringen sei für die Durchsetzung des Projektes Produktionshaus eher schwieriger geworden, so die Projektleiterin Kathrin Schremb, da für jedes Votum Mehrheiten der parlamentarischen Vertreter*innen neu gebildet werden müssten, was den Aufwand an Kommunikation und Lobbyarbeit erhöhe.[32]

Das Beispiel zeigt die verschiedenen Ebenen und komplexen Prozesse von Kooperationen, deren Potenzial, aber auch die diversen Gefahren des Scheiterns. Ist die Initialisierung und Planung des Projektes zunächst eine kooperative Leistung von Kulturpolitik und Landesverband gewesen, die es zwingend braucht, so müssen weitere Kooperationspartner*innen involviert werden, um die Umsetzung zu gewährleisten. Spiegelt sich hier die hierarchische Abhängigkeit der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste von Fördermittelgeber*innen und (Kultur-)Politik, so scheint es gerade bei politischer Instabilität schwer, nachhaltig zu planen und stabile Strukturen aufzubauen. Es kann passieren, dass bereits erbrachte Kooperationsarbeit wie die Anbahnung von Netzwerken und die Aushandlung von deren Bedingungen wegen wechselnder Partner*innen immer wieder neu geleistet werden muss. Dabei beeinflussen grundsätzlich die Motivation und der Austausch über ggf. auch unterschiedliche Ziele der einzelnen Kooperationspartner*innen maßgeblich den Erfolg der Kooperation.[33]

Im Fokus: Leipzig und Sachsen

Im Vergleich zu Thüringen gestaltet sich die Situation der Freien Darstellenden Künste in Sachsen wesentlich positiver, wo mit Leipzig und Dresden zwei Städte auch Anlaufpunkte für freischaffende Künstler*innen sind. Die Stadt Leipzig wird hier zwar nicht als Metropole, aber doch als Großstadt in den Blick genommen, die mit LOFFT – DAS THEATER über ein eigenes Produktionshaus verfügt, das neben anderen Freien Theatern wie beispielsweise die Cammerspiele Leipzig insbesondere um die ›Nachwuchs‹-Förderung bemüht ist. Die Künstler*innen vor Ort sind kulturpolitisch sehr aktiv, was nicht zuletzt an der spartenübergreifenden Initiative Leipzig + Kultur e. V. ablesbar wird, die politisch und kommunikativ intern und extern agiert und u. a. auf die unausgewogene Fördermittelvergabe in der Stadt reagiert hat. In Leipzig setzt der kulturpolitische Wille mittlerweile verstärkt auf Netzwerkbildung, Internationalisierung und Kooperation zwischen Freien Darstellenden Künsten und städtischen Partner*innen.

Durch die Etablierung neuer Produktionshäuser können in Regionen, in denen die Freien Darstellenden Künste bisher keine guten Arbeitsvoraussetzungen haben,

29 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2017): Was das freie Theater bewegt. Gespräche Berichte Hintergründe. Berlin. 17.

30 Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen. 3.

31 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

32 Vgl. Schremb, Kathrin: Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

33 Vgl. Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen.

Orte entstehen, die Innovation und Vielfalt weiter fördern. In Dresden wurde nach der Wende das historisch bedeutsame Festspielhaus Hellerau in verschiedenen Organisationsformen, Besitzverhältnissen und Trägerschaften genutzt. Wichtige, auch international arbeitende Akteur*innen waren hier aktiv: u. a. Detlev Schneider, Claudia Reinhardt, Carsten Ludwig, *norton commander productions*, die *Forsythe Company* und das Tanztheater *DEREVO*. In den 2000er Jahren kamen der Schwerpunkt zeitgenössische Musik und der neue Name HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste hinzu; seit 2016 ist es das einzige ostdeutsche Mitglied im BiP. Mit diesem stark ausdifferenzierten Produktionshaus hat Dresden einen Ankerpunkt für die Freien Darstellenden Künste geschaffen, der als Bühne der Landeshauptstadt auch fest finanziert wird. Aus Chemnitz wird dagegen berichtet, dass kulturpolitisch immer wieder von vorne begonnen werden muss, wenn beispielsweise Häuser mit langjähriger institutioneller Förderung durch Personalwechsel ihre Förderungen verlieren oder andere sich trotz jahrelanger ehrenamtlicher Arbeit nicht für institutionelle Förderungen qualifizieren können.[34]

Da nicht, wie in den westdeutschen Bundesländern, auf seit den 1960er Jahren gewachsene Strukturen zurückgegriffen werden konnte, mussten Akteur*innen in Sachsen und Mitteldeutschland neue Bündnisse, Allianzen und Netzwerke gründen. Erschwerend für die Szene in Leipzig aber auch in Sachsen insgesamt kam hinzu, dass es lange keinen Landesverband für Freie Theater gab, er wurde erst 2007 gegründet. Seit 2019 wird die Freie Szene in Sachsen durch die an den Landesverband für Soziokultur e. V. angebundene Servicestelle FREIE SZENE unterstützt. Deren Leiterin Heike Zadow benennt als einen wichtigen Impuls sowohl für kulturpolitisches als auch für kooperatives Engagement in Sachsen die konkreten Bedarfe und Belange der Szene selbst, die zum gemeinsamen Agieren führen.[35]

Durch die Bündelung von gemeinsamen Interessen werden vereinzelte Künstler*innen sichtbar. Verschiedene Gesprächspartner*innen aus Dresden, Leipzig oder Chemnitz wiesen allerdings auf den fehlenden Austausch zwischen den Städten, aber auch mit Blick auf die ländlichen Räume in Sachsen hin.[36] Hier liegt ein bisher ungenutztes Potenzial von Künstler*innen und Interessenvertretungen, da viele Aushandlungsprozesse, die die Freien Darstellenden Künste durchlaufen, mitunter übertragbar sind und damit gemeinsam stärker kulturpolitisch platzierbar wären. Mit der Entwicklung eines ost- und mitteldeutschen Netzwerkes der Freien Darstellenden Künste, unterstützt durch die #TakeNote-Förderung des *Fonds*, hat dieser Prozess bereits begonnen.

Kooperationsförderung: Verbindungen fördern und #TakeNote

Die Dringlichkeit alternativer Förderformen jenseits von Einzelprojekten bzw. einzelnen Institutionen ist als Bedarf von der Szene mittlerweile klar formuliert worden und fand auch Gehör bei der Kulturpolitik. So bewilligte ein Beschluss des Deutschen Bundestages im November 2019 die Förderung des vom *BFDK* entwickelten Programms *Verbindungen fördern* durch die BKM von 2020 bis 2024. In Ergänzung zur Förderung des BiP wurde damit vom Bund ein klares Signal für die bundesweite Stärkung kooperativer Strukturen in den Freien Darstellenden Künsten ausgesendet. In einer Pilotphase ab 2021 werden zunächst die vier überregionalen Netzwerke und Bündnisse Festivalfriends – ein Verbund regionaler Festivals der Freien Darstellenden Künste, flausen+, FREISCHWIMMEN und das Netzwerk Freier Theater mit jeweils 500.000 € pro Spielzeit über drei Jahre gefördert. Involviert sind mehr als 55 Produktionsorte, Spielstätten und Festivals sowie die mit ihnen verbundenen Künstler*innen, die auf diese Weise von der Bundesförderung erreicht werden. *Verbindungen fördern* kann explizit als Kooperationsförderung betrachtet werden, die auf die Bildung und nachhaltige Sicherung überregionaler Netzwerke und Bündnisse abzielt. Die regional entstandenen Ansätze werden auf Bundesebene genutzt, um Künstler*innen Wissen zur Verfügung zu stellen und lokale Strukturen zu stärken. Dies ist vor dem Hintergrund der Auswirkungen der COVID-19-Pandemie umso wichtiger geworden und trägt auch dazu bei, die strukturellen Unterschiede zwischen den alten und neuen Bundesländern, aber auch zwischen Ballungszentren und den sogenannten ländlichen Räumen zu überwinden. Durch die Teilung in eine erste Förderphase, in der bereits bestehende Netzwerke berücksichtigt werden, und eine zweite Förderphase, die vor allem für neue oder noch wenig etablierte Netzwerke vorgesehen ist, sollen auch diejenigen zur Kooperation befähigt werden, denen bisher die Mittel und Ressourcen gefehlt haben.[37]

Ganz im Sinne der Idee von *Verbindungen fördern* war auch das Förderprogramm #TakeNote als Teil des Maß-

34 Expert*inneninterview Chemnitz mit Heda Bayer, Leiterin Off-Bühne KOMPLEX Chemnitz und Vorsitzende Taupunkt e. V. (Fragebogen).

35 Zadow, Heike: Fokusgruppengespräch Sachsen.

36 Z. B. Fokusgruppengespräch Sachsen; Expert*inneninterview Chemnitz; Fokusgruppengespräch Leipzig mit Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung LOFFT – DAS THEATER, Jonas Klinkenberg, Produktionsleitung und Künstlerische Leitung Westflügel Leipzig, Michael Wehren, Theaterwissenschaftler und Mitglied der Freien Theatergruppe *friendly fire*, und Anja-Christin Winkler, Regisseurin für Musiktheater, am 30.04.2021 (Audioaufnahme).

37 Expert*inneninterview BFDK mit Anna Steinkamp und Helge-Björn Meyer, Geschäftsführung BFDK, am 08.04.2021 (Audioaufnahme).

nahmenpakets NEUSTART KULTUR in der Pandemie konzipiert. Es umfasste die Förderung eines (digitalen) Kooperationsvorhabens von Produktionsorten, Netzwerken und/oder Festivals und hatte das Ziel, den Auf- bzw. Ausbau von Kooperationen und den Wissenstransfer zwischen Kooperationspartner*innen zu fördern.[38] Von den 113 bis November 2020 eingereichten Projektanträgen wurden 51 bewilligt und eine Fördersumme von insgesamt 3.079.800 € vergeben.[39] Im Zuge dieser Studie wurden exemplarisch zwei Projekte betrachtet, deren kooperative Arbeiten in strukturschwächeren Regionen bzw. bundesländerübergreifenden Kooperationen weitergehende Einblicke in potenzielle Effekte für die beteiligten Kooperationspartner*innen und Regionen versprachen: das Projekt *Brandenburger Spielorte entwickeln*, das vom theater.land e. V. gemeinsam mit dem Landesverband Freier Theater Brandenburg ins Leben gerufen wurde, und *rÜBERBLICK – Kulturaustausch*, ein Projekt des LAFT MV e. V. in Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Freie Szene Saar e. V., in dem sich die beiden Landesverbände Mecklenburg-Vorpommerns und des Saarlands zusammengefunden haben, um einen Austausch und Wissenstransfer untereinander herzustellen und dadurch beide Netzwerke zu stärken. Wie diese beiden eint auch viele weitere der im Rahmen von #TakeNote umgesetzten Projekte das Moment einer Potenzialanalyse. Anders als bei *Verbindungen fördern* werden bei #TakeNote Einzelprojekte gefördert, die aber durchaus längerfristige Effekte haben. Daran lässt sich erkennen, dass auch kurzfristige Projekte, die von dauerhaft agierenden Akteur*innen in vermittelnden Positionen, z. B. Landesverbänden, umgesetzt werden, grundlegende Strukturen verändern können. Im Gespräch mit Akteur*innen geförderter Projekte wurde immer wieder betont, dass jetzt der Zeitpunkt erreicht sei, um wirklich effektiv weiterarbeiten zu können, sofern eine weitere Finanzierung gefunden werden könne.[40] Gerade für Projekte, deren strukturelle Auswirkungen den Freien Darstellenden Künsten in der Fläche zugutekommen, müssen Strategien der langfristigen Förderbarkeit, auch durch die Länder, entwickelt werden.

Durch die Pandemie sind ein wachsendes solidarisches Miteinander der Freien Darstellenden Künste und eine ganz neue Perspektive auf Förderstrukturen entstanden. Helfen die NEUSTART-KULTUR-Programme für den Moment vonseiten des Bundes, so ist noch nicht absehbar, inwiefern die Kommunen und Länder sich verpflichtet fühlen, diese Fäden aufzunehmen. Deshalb müssen die Dialoge mit den Kommunen und Ländern weitergeführt und diese in die Kooperationsarbeit mit eingespannt werden. Um alle Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste mit einzubinden, müssen sich die neuen und noch zu gründenden Netzwerke gut koordinieren und miteinander abstimmen, damit kooperiert anstatt konkurriert wird. Durch die Ausbildung intelligenter Netzwerke, die über ihre Akteur*innen synergetisch zusammenarbeiten, könnte auch die stärkere Vernetzung der Förderlandschaft, wie sie der *Fonds* laut Holger Bergmann bereits anstrebt, weiter ausgebaut werden.[41]

4 Lücken im (Förder-)System

In bestimmten Zusammenhängen stellen sich Kooperationen als besonders relevant, aber auch als besonders komplex heraus: nämlich im negativen Sinne da, wo Zugänglichkeiten eingeschränkt sind, ob für einzelne Akteur*innen oder auch Institutionen, wie z. B. beim sogenannten künstlerischen Nachwuchs, in strukturschwachen Regionen, in Krisensituationen, persönlicher wie globaler Art, in Fragen der Exklusion und mangelnder Diversität; aber auch im positiven Sinne da, wo sie nachhaltig und für die gesamte Szene wirksam werden, wie etwa in der Lobbyarbeit, bei Länder- und Genregrenzen überschreitenden Vorhaben und in Prozessen von Wissens- und Ressourcentransfers. Kooperationen müssen dementsprechend in ihrer vielschichtigen Relevanz und in all ihren Ausprägungen neu gedacht werden. Im Folgenden sollen deshalb diejenigen Lücken im Fördersystem der Freien Darstellenden Künste benannt werden, die sich während oder auch schon vor der COVID-19-Pandemie gezeigt haben und möglicherweise durch gezielte Kooperationsförderformate verkleinert oder geschlossen werden können.

Diverse Lebensrealitäten

Biografische Wege von Akteur*innen in den Freien Darstellenden Künsten gestalten sich äußerst divers und verlaufen nicht unbedingt linear. Schwankungen im Arbeitsvermögen, beispielsweise durch Familiengründung, Krankheit, *Care*-Arbeit, Behinderung oder Alter, entsprechen der Lebensrealität vieler Künstler*innen – auch unabhängig von Krisenzeiten. Daher ist es dringend geboten, künstlerische Arbeit, gerade auch in den Freien Darstellenden Künsten, nicht nur als selbstbeauftragte Verwirklichung, sondern als wichtigen Beitrag zu Kultur und Gesellschaft zu begreifen, deren Akteur*innen entsprechend sozial zu stützen und – wenn nötig – auch aufzufangen. Hierfür ist ein Umdenken in der Förderpraxis

38 Vgl. Bergmann (Hg.) (2021). 42.

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Expert*inneninterview #TakeNote 1 mit Frank Reich und Nicole Nikutowski, Geschäftsführer und Referentin des Landesverband Freie Theater Brandenburg, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

41 Vgl. Expert*inneninterview mit Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V., am 17.08.2021 (Gedankenprotokoll).

notwendig. Nachhaltige und langfristige Kokreations- und Koproduktionsförderungen können ein maßgeblicher Teil davon werden, wenn sie alle Beteiligten in ihrer konkreten Lebens- und Arbeitssituation berücksichtigen und entsprechende ›Lücken‹ in der Kooperationsbefähigung schließen. Wenn beide Seiten, sowohl Künstler*innen als auch Produktionshäuser, durch entsprechende Förderung grundlegend abgesichert sind und in ihrer Position gestärkt werden, können sie ihr volles Potenzial in die Koproduktion einbringen – sie werden zur Kooperation befähigt und können Arbeitsbedingungen und -strukturen auf Augenhöhe aushandeln.

Würde man das Modell der Residenzförderung, angepasst an je unterschiedliche Lebens- und Arbeitsbedingungen der Beteiligten, über die Krisensituation hinaus weiter ausbauen, wären die Effekte, die eine solche Förderung zeitigen könnte, für die Einzelakteur*innen wie auch für die Institutionen auf mehreren Ebenen wirksam: Zum Ersten könnte sich nachhaltig die immer noch untragbare Situation mangelnder sozialer und finanzieller Absicherung von Künstler*innen ändern. Zum Zweiten sollten innerhalb einer solchen Kooperationsförderung beiden Seiten, auch der institutionellen, finanzielle Unterstützungen zukommen, um tatsächliche Zusammenarbeit im gegenseitigen Austausch der einzubringenden Ressourcen realisieren zu können. Und zum Dritten könnten solche längerfristigen Kooperationen auch künstlerisch ästhetische sowie pragmatisch förderungsrelevante Tendenzen auf längere Zeit austesten, entwickeln und auf unterschiedlichen Ebenen wieder in den Kulturbetrieb (Programme, Spielpläne, Begleitformate, Förderkonzepte etc.) einspeisen.

(Un-)Zugänglichkeiten

Auch Kooperationen und deren Förderungen sind vor Exklusionsmechanismen und Unzugänglichkeiten nicht gefeit. So fällt beispielsweise künstlerischer ›Nachwuchs‹ aus kooperativen Fördermodellen oftmals heraus, weil diese meist auf bereits vorhandene und kontinuierliche Zusammenarbeit als Basis der zu fördernden Kooperation setzen. Verschiedene Produktionshäuser nehmen sich dieses Problems bereits an, indem sie mehrstufige Fördermodelle entwickeln. Über eine lediglich finanzielle, technische oder räumliche Unterstützung hinaus übernehmen sie eine Mentor*innenschaft und längerfristige Verantwortung für die Künstler*innen und unterstützen sie dabei, sich zu professionalisieren und weiter zu vernetzen. Auch Künstler*innen, die beispielsweise nicht in Deutschland gemeldet sind, nicht bei der Künstlersozialkasse versichert sind, von Altersdiskriminierung betroffen sind, mit Behinderungen leben und arbeiten, in Elternschaft gehen oder in ihrer Arbeitsweise von institutionellen Theaterproduktionen abweichen, erfahren häufig Diskriminierung und Exklusion. Dies spiegelt sich vor allem in einem Verständnis von Förderung, das in den geführten Gesprächen und der Umfrage auffällig oft mit den Schlagworten Ressourcen, Geld, Zugänglichkeit, Abhängigkeit und Privilegien beschrieben wird. Um Akteur*innen ohne akademische Ausbildung, spezifische kulturelle Sozialisation, die nötigen finanziellen Mittel oder einen Zugang zu Diskursen, Privilegien etc. nicht auszuschließen, muss in Zukunft viel aktiver, aufmerksamer und ernsthafter an niederschwelligeren und aufgeschlosseneren Angeboten gearbeitet werden.

Bei der Frage nach Inklusion und Zugänglichkeit ist es unabdingbar, diese Forderungen strukturell anzugehen und veraltete Sichtweisen durch neue Perspektiven zu ersetzen. Hierfür sollten Maßnahmen wie die Schulung von Kultur- und Ausbildungsinstitutionen und Beiräten in Inklusionskompetenzen sowie die öffentlich sichtbare Besetzung von Stellen mit marginalisierten und behinderten Menschen vorangetrieben werden, ohne sich jedoch lediglich deren Stellvertreter*innen als *tokens* zu bedienen. Nur durch die Stärkung und den Aufbau von Netzwerken, die sich für mehr Zugänglichkeiten und Gerechtigkeit einsetzen, und durch den Einbezug von Perspektiven möglichst vieler marginalisierter Akteur*innen werden in Zukunft deren Bedarfe kulturpolitisch platziert und sicht- bzw. hörbar gemacht werden können.[42]

Grenzräume

Krisenzeiten bringen vor allem andere strukturelle Ungleichheiten und Defizite zum Vorschein. Insbesondere in peripherisierten Räumen ist diesbezüglich eine deutliche Zuspitzung zu beobachten, da (infra-)strukturelle Mängel unter pandemischen Bedingungen hier noch fatalere Wirkungen zeigen. Wo wenige Strukturen vorhanden sind, darf auf die existierenden (infra-)strukturellen Angebote, wie beispielsweise Amateur*innentheatergruppen, Vereine, soziokulturelle oder Bildungseinrichtungen, nicht verzichtet werden. Durch die Stärkung und Befähigung von Akteur*innen vor Ort eröffnet sich die Chance, einer weiteren Peripherisierung und Marginalisierung entgegenzuarbeiten, z. B. durch Beratungs-, Vermittlungs- und Unterstützungsangebote für alle Kooperationspartner*innen samt den involvierten administrativen Stellen. Denn das gegenseitige Interesse und Vertrauen zwischen Künstler*innen und Partner*innen aus der Soziokultur, aber auch aus der Kulturpolitik und vor allem der Kulturverwaltung am jeweiligen Ort ist gerade in peripherisierten Räumen eine Notwendigkeit und wichtige Basis für das Gelingen kooperativer Bezie-

42 Weiterführend: Canyürek, Özlem: Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste im vorliegenden Band.

hungsarbeit, wenn diese nicht nur auf dem Papier und zur Erfüllung von Ausschreibungsforderungen herhalten soll. Diese zeit-, ressourcen- und personalintensive Arbeit gilt es anzuregen und zu ermöglichen. Jedoch darf diese gesamtgesellschaftlich bedeutsame Aufgabe nicht nur bundesweit agierenden Förderern wie der Kulturstiftung des Bundes oder der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien überlassen werden, sondern muss potenziellen Unterstützer*innen in den jeweiligen Regionen wie der Kommunalpolitik, der Wirtschaft, Stiftungen, Vereinen etc. ebenfalls nahegebracht werden.

Um die genannten Herausforderungen zu bewältigen, muss ein basaler Aufbau von Strukturen geleistet werden, in denen Kooperationen längerfristig und nachhaltig stattfinden können. Dieser Strukturaufbau fängt bei der ausgewogenen Einrichtung von Ausbildungs- und Spiel- bzw. Produktionsstätten in allen Bundesländern an. Er setzt sich fort in der Einrichtung neuer bzw. der Stärkung vorhandener Netzwerke, insbesondere zwischen kleinen und mittleren Theatern, Kulturinstitutionen und Verbünden, wie sie beispielsweise das *BFDK*-Programm *Verbindungen fördern* oder einige Projekte innerhalb der #TakeNote-Förderung angestoßen haben. Allerdings drohen auch gut gemeinte Impulse ohne nachhaltigen Plan und vor allem ohne langfristige finanzielle Absicherung schnell zu verpuffen. Gerade in strukturschwachen Räumen sollte es daher maßgeblich um den Aufbau und die Stärkung von übergreifenden Strukturen gehen, die sich oftmals weder an Ländergrenzen noch an abgezirkelte Verantwortlichkeiten halten. Geht die Kooperationsarbeit über lokale Grenzen hinaus und initiiert überregionale kooperative Beziehungen, sind insbesondere Interessenvertretungen wie beispielsweise Landesverbände von großer Bedeutung für den Wissens-, Ressourcen- und Informationsfluss. Neben solchen übergreifenden Netzwerken sind außerdem spezifische Orte wie beispielsweise Produktionshäuser als kulturelle Ankerpunkte gefragt, an denen Austausch, Netzwerk- und Kooperationsarbeit und schlichtweg gegenseitiges Kennenlernen ermöglicht und angeregt werden.

Netzwerkstrukturen als Vermittlerin

In der Kulturpolitik der Städte und Länder nehmen die Freien Darstellenden Künste einen unterschiedlich großen Stellenwert ein, was zu massiven Ungleichgewichten in der bundesweiten Förderlandschaft führt. Auch in Reaktion darauf hat sich in den letzten Jahren eine weitere wichtige Ebene zwischen Fördernden und den künstlerisch Schaffenden etabliert, auf der verschiedene Akteur*innen zu finden sind, die eine Mittler*innenrolle einnehmen. Dazu gehören diverse Netzwerke ebenso wie die Landesverbände, der *BFDK* und der Dachverband Tanz Deutschland, aber auch Produzent*innen – also alle Akteur*innen, die sich ›im Auftrag‹ der Künstler*innen berufen fühlen, eine *Agency* gegenüber der Kulturpolitik auszuüben. In der COVID-19-Pandemie erhielt dieser Bereich eine neue Funktion, die auch von den Fördermittelgeber*innen genutzt wurde, indem die Verteilung der NEUSTART-KULTUR-Mittel teilweise an die genannten Verbände und Netzwerke ausgelagert wurde. Neben dem Prinzip des »Mit-einer-Stimme-Sprechens« gegenüber der Kulturpolitik erfüllt die Mittlerposition der Netzwerke, Bündnisse und Verbände die bedeutende Funktion des Übersetzens in beide Richtungen, sowohl gegenüber Künstler*innen als auch gegenüber der Kulturpolitik. Dabei ist jedoch die Finanzierung dieser Ebene bisher unzureichend oder unterliegt z. T. gleichfalls den Zwängen einer zeitlich begrenzten Projektförderung. Dieses oft ehrenamtliche Engagement sollte dringend als eine ebenso notwendige wie nachhaltige und nie nur lokal wirksame Kooperationsarbeit anerkannt und honoriert werden. Mit zu bedenken ist hierbei die Frage nach der Zugänglichkeit und Aufgeschlossenheit größerer Verbände und Netzwerke, die keine zusätzlichen Ausgrenzungs- und Ausschlussmechanismen generieren sollten. Daher müssen Netzwerkstrukturen immer wieder aufs Neue von den Beteiligten, aber auch von außen, hinsichtlich ihrer Zusammenstellung und ihrer In- bzw. Exklusivität hinterfragt und nach Maßgabe einer kulturpolitischen und sozialräumlichen Verantwortung offen und zugänglich gehalten werden.

Kooperationsarbeiter*innen

Besonders relevante, weitreichende und potenziell nachhaltig wirkende Aspekte sind der Wissens- und Ressourcentransfer sowie die Frage, wie diese innerhalb von Kooperationen produktiv gemacht, aber auch im Nachgang, mit Informationen und Erfahrungen angereichert, weiteren Akteur*innen der Szene für die zukünftige Anbahnung von Kooperationen zugänglich gemacht werden können. In den Gesprächen für diese Studie hat sich immer wieder gezeigt, dass bei der Ausgestaltung von Kooperationen und Netzwerken – vor allem in Krisenzeiten – auf personeller Ebene ein neuer Bedarf entsteht. Denn einerseits muss die in vielerlei Hinsicht aufwendige Kooperationsarbeit koordiniert werden, vor allem wenn viele Partner*innen involviert sind, andererseits braucht es aber auch Beratung und Begleitung in vielen Belangen. Diese Schlüsselpositionen, die nicht unbedingt selbst aktiv an den jeweiligen Projekten beteiligt sein müssen, sind für besonders erfolgreiche Kooperationen unabdingbar. Hier entsteht ein neues Berufsfeld von Vermittler*innen und Netzwerker*innen, die Expertisen in Bezug auf die Logiken und Mechanismen öffentlicher Förderung, die Weitergabe von Wissen und administrativen Prozessen aufweisen – *Soft Skills*, die gekoppelt mit

einer guten Kenntnis und Erfahrungen im Feld der Freien Darstellenden Künste ihre Wirkung entfalten. Indem diese Vermittler*innen die Kooperationsfähigkeit der beteiligten Partner*innen erhöhen, Informationen teilen, Kontakte herstellen und moderierend oder schlichtend die Aushandlung der Bedingungen begleiten, optimieren sie kooperative Prozesse. Sie sind ein immer wichtiger werdender Teil der Kooperationsarbeit. Durch eine aktive Förderung von solchen längerfristig besetzten Positionen innerhalb von Kooperationsstrukturen können deren Wirkmechanismen verbessert werden. Dies kann durch die Finanzierung von festen Stellen innerhalb von Netzwerken oder Verbänden, aber auch durch die Stärkung und Qualifizierung einzelner Akteur*innen, die an verschiedenen Kooperationsprojekten begleitend tätig sind, geschehen.

5 Empfehlungen

Kooperationen sind insbesondere unter den Vorzeichen krisenhafter Zustände und globaler (technologischer, sozialer, medialer, ökonomischer, ökologischer etc.) Entwicklungen ein Gradmesser der aktuellen gesellschaftlichen wie auch der jeweiligen kulturellen Situation sowie der darin verankerten Theaterlandschaft. Vor dem Hintergrund ihrer Spiegelfunktion sozialer und kultureller Prozesse sind Kooperationen selbst aber auch ein gestaltbares Aushandlungsfeld – sozusagen ein Testraum – gesamtgesellschaftlicher Potenziale und ein sich stetig wandelnder und wandelbarer Bereich struktureller Herausforderungen.

In der vorliegenden Studie kristallisierten sich als Schwerpunkte folgende Aspekte heraus: Zum einen wurde die Notwendigkeit einer stärkeren Differenzierung von Kooperationen und der an ihnen beteiligten Akteur*innen deutlich, zum anderen aber auch ein Verständnis von Kooperation als künstlerische, administrative und kommunikative Arbeit. Damit einhergehend fokussierte sich der Blick hinsichtlich deren bestmöglicher Förderung auf Maßnahmen, die erstens die Zugänglichkeit zu Förderung und damit auch zu Kooperationen erleichtern, die zweitens zu einer Befähigung zur Kooperation aller beteiligten Partner*innen führen und die drittens auf Effekte der Nachhaltigkeit und Langfristigkeit zielen.

Zugänglichkeit schaffen

Zuallererst ist die Zugänglichkeit zur Förderung auf allen Ebenen und für alle potenziellen Kooperationspartner*innen zu sichern: u. a. durch niederschwellig gehaltene Ausschreibungen (hinsichtlich der Sprache, der geforderten Zugangsvoraussetzungen, der Akzeptanz auch nicht diskursiv elaborierter Anträge etc.), die inklusivere Gestaltung von Ausschreibungen und Besetzung von Jurys und Gremien in Bezug auf Geschlechtsidentität, Alter, Elternschaft, Behinderung, Migrationsgeschichte, sozio-ökonomische Hintergründe, Ausbildung etc. und den Einbezug von *Peers* und Vertreter*innen unterschiedlicher Ebenen für die Gestaltung von Förderprogrammen, Ausschreibungen, Jurys etc. Zugleich sollten Fördermaßnahmen auf konkrete Lebens- und Arbeitsrealitäten abgestimmt sein. Mit der Sicherung von Informationsflüssen sowie dem Ausbau von Beratungs- und Hilfsangeboten vor allem in Bezug auf Antragstellung und Projektabwicklung kann Zugänglichkeit erhöht werden. Überprüft werden sollten außerdem die Antragsmöglichkeiten für Verbände und Netzwerke etc., die Ausschlusskriterien von Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung sowie das Verhältnis zwischen Eigenanteil und beantragten Fördermitteln.

Zur Kooperation befähigen

Kooperationen benötigen (be)fähig(t)e Kooperationspartner*innen – und zwar sowohl aufseiten der Künstler*innen als auch aufseiten der beteiligten Institutionen und der weiteren, auch nicht künstlerisch arbeitenden Partner*innen. Oftmals wird Kooperation zwar als Notwendigkeit wahrgenommen, unter ungünstigen Bedingungen aber nicht realisiert. Förderung (der Kooperationsfähigkeit) kann hier u. a. greifen durch die Integration entsprechender Themen, *Skills* und Vernetzungsmöglichkeiten in die Curricula der Ausbildungseinrichtungen und durch Angebote für Künstler*innen wie für Institutionen zur Befähigung *vor* Kooperationen sowie während kooperativer Beziehungen sowohl auf künstlerischer als auch organisatorischer und administrativer Ebene. Ein verstärkter Austausch von Vermittler*innen der Produktionsorte, die Bereitstellung von genügend Ressourcen und Wissen sowie Zeit für den Austausch und die gemeinsame Aushandlung unter den Partner*innen sind Strategien, um zukünftige und bereits geleistete – wenngleich auch teilweise nicht honorierte – Arbeit auch unter dem Aspekt der Kooperation zu evaluieren und als solche anzuerkennen.

Nachhaltigkeit fordern

Oktroyierte Kooperationen sind meist nicht nachhaltig. Stattdessen sollte da, wo schon kooperiert wird, auch gefördert werden, bzw. wo künstlerisch ausgebildet oder gearbeitet wird, Kooperation als elementarer Bestandteil mit eingeplant und einbezogen werden. Die Förderung muss kooperativen Beziehungen, dort, wo sie sich anbahnen oder bereits bestehen, Gelegenheit zur längerfristigen und nachhaltigen Entwicklung geben. Dies kann u. a. befördert werden durch die Entbindung vom

Zwang, Produkte erstellen zu müssen, die Offenheit, die Partner*innen entscheiden zu lassen, was sie unter Kooperation verstehen und zu welchem Ziel sie diese führen wollen, sowie die Prüfung und Einplanung von Anschluss- oder längerfristig konzipierten Förderungen. Nachhaltigkeit heißt auch die Stärkung von strategisch (inhaltlich, administrativ, interessenvertretend) wichtigen Strukturen wie Netzwerken, Bündnissen, Verbänden mit entsprechenden Koordinationsstellen, denn diese leisten Kooperationsarbeit im Sinne der Vermittlung, Beratung, Begleitung, von *Monitoring, Coaching* etc., insbesondere die Stärkung von Netzwerken kleiner und mittelgroßer Institutionen als systematische Ergänzung bereits bestehender Bündnisstrukturen. Grundsätzlich zielführend wären eine intensivere Zusammenarbeit bestehender Netzwerke untereinander, um Synergien zu nutzen und Konkurrenzen zu vermeiden, eine bundesweit ausgewogene Verteilung von Ausbildungs-, Spiel- und Wissensorten und eine bessere Vernetzung dieser Orte untereinander. Nicht vergessen werden sollte auch eine bessere wissenschaftliche Aufarbeitung der bestehenden Unterschiede, Potenziale und Leerstellen in konkreten kooperativen Konstellationen als Grundlage weiterer Anpassungen der Förderarchitektur für die jeweiligen Räume und Akteur*innen. Zentral jedoch steht die sehr allgemein gehaltene Forderung nach Zeit, Raum und Ressourcen.

—

Unter Einbezug dieser konkreten Maßnahmen sind unsere Empfehlungen für eine künftige Förderung von Kooperationen in den Freien Darstellenden Künsten: Die Etablierung eines eigenständigen Bereichs innerhalb der bestehenden Förderarchitektur, der sich eigens der Kooperationsförderung widmet. Dieser sollte, gegliedert in verschiedene Module, flexibel, angemessen und präzise auf die jeweiligen Bedürfnisse sowie die äußerst unterschiedlichen geschichtlichen, strukturellen, personellen, finanziellen, konzeptionellen etc. Bedingungen reagieren können, die Kooperationen prägen und maßgeblich in ihrer Ausgestaltung bestimmen. Die Förderstrukturen sollten sich außerdem durch jeweils angepasste Zielsetzungen definieren, die eben nicht für alle Partner*innen gleichermaßen relevant sind: u. a. für die Anbahnung von Kooperationen oder Kooperationsarbeit innerhalb von künstlerischen Einzelprojekten oder infrastrukturelle Kooperationsförderung, z. B. durch das Installieren entsprechender Dauerstellen in bestehenden Netzwerken, Verbünden oder Verbänden. Eine nachhaltige und krisensichere Gestaltung der Theaterlandschaft der Zukunft im gesamten Bundesgebiet wird um lokale Ankerpunkte und überregionale Netze, wie sie Ausbildungs-, Produktions- und Begegnungsorte allein und im Verbund – als Ansprechpartner*innen für Publikum, Künstler*innen und Kulturpolitik gleichermaßen – bilden, nicht umhinkommen. Eingebettet in eine systematisch ineinandergreifende, intelligent aufeinander abgestimmte und miteinander kommunizierende Förderarchitektur von Kommunen, Ländern und dem Bund wäre das ein wichtiger Schritt hin zu einer Ausgewogenheit, Resilienz und Stabilisierung der Freien Darstellenden Künste.



Bei der Gestaltung von Fördermaßnahmen sollte m. E. ein besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, einen Gesamtüberblick über die diversen Möglichkeiten, Förderungen und Netzwerke sowie ihre Verzahnung zu erstellen und vor allem zu vermitteln. Hier sind die in der Studie angesprochenen Kooperationsarbeiter*innen, Vermittler*innen und Netzwerker*innen sicherlich wichtiges Personal. Aber auch die eigentlichen Kooperationspartner*innen sollten Zugang zu diesem Wissen bekommen, ohne sich dieses neben ihrer Kerntätigkeit mühsam zusammensuchen zu müssen. Denn erst wenn man weiß, welche Möglichkeiten es gibt, kann man sich die für sich passende heraussuchen oder gemeinsam erarbeiten.

Deshalb wünsche ich mir Weiterbildungsangebote, welche nicht ausschließlich auf bestimmte Netzwerke oder Kooperationsmöglichkeiten eingehen, sondern einen Überblick über die bereits vorhandenen Möglichkeiten bieten und die dahinter fungierenden Strukturen transparent machen. In der Ausbildung sollte nicht nur auf die Produktionsbedingungen von Stadt- und Staatstheatern eingegangen werden, sondern auch auf die bereits vorhandenen Infrastrukturen der Freien Szene und auf die mögliche Verzahnung dieser beiden. Diese Bildungsangebote sollten berücksichtigen, dass die Akteur*innen vielfältige Hintergründe mitbringen, und deshalb niederschwellig und zugänglich sein.

Jana Zöll,

Schauspielerin, Performerin und Tänzerin

«



Diversität ist kein Trend, sondern die gesellschaftliche Realität. Es bedarf eines Paradigmenwechsels in der Kulturpolitik, der Diversität als Ausgangspunkt und Querschnittsthema bei allen Förderprogrammen berücksichtigt. Um eine auf Fairness basierende Förderstruktur zu schaffen, sollte eine machtkritische Diversitätsperspektive als übergreifendes kulturpolitisches Ziel verankert werden.



Dr. Özlem Canyürek, Kulturwissenschaftlerin, Hildesheim/Berlin

Diversität als Chancengleichheit

Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste

Özlem Canyürek

1 Einleitung

Diversität ist in den letzten Jahren zum Schlagwort der Stunde in der gesamten deutschen Kulturlandschaft geworden. Im Zuge einer von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen öffentlich geäußerten Kritik an zu wenig Diversität auch in Kulturinstitutionen haben kulturpolitische Akteur*innen mittlerweile verschiedene Förderprogramme und Konzepte zu deren Förderung eingeführt. Die vorliegende Studie *Diversität als Chancengleichheit* untersucht die Motive und Vorgehensweisen ausgewählter kulturpolitischer Akteur*innen auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene, die sich die Förderung von Diversität zum Ziel gesetzt haben. Zudem wird herausgearbeitet, auf welche Fragen Diversität als Antwort betrachtet wird. Die Studie analysiert Herausforderungen, Fallstricke und Potenziale bei der Wahrnehmung und Umsetzung des Diversitätsdiskurses. Um praxisnahe Perspektiven in der Förderung aufzuzeigen, werden zudem einige konkrete nationale und internationale diversitätsorientierte Förderinstrumente und -perspektiven vorgestellt.

Ausgehend von der Untersuchung von Formen des Diversitätsdiskurses, der damit verbundenen Maßnahmen sowie der Ergebnisse dieser Maßnahmen, erarbeitet die Studie zudem Handlungsempfehlungen zur Förderung von Diversität, die sowohl auf der Analyse dieser Maßnahmen als auch auf Expert*inneninterviews beruhen. Die Aussagen der Interviewpartner*innen haben diese Studie erheblich bereichert, insbesondere bei der Identifizierung von Zugangsbarrieren zu den Darstellenden Künsten und der Förderstruktur sowie den Voraussetzungen für einen fairen und effektiven Umgang mit Diversität.[1]

2 Methodisches Vorgehen und Datenerhebung[2]

Die Studie verwendet die Dispositivstrategie der Foucault'schen Diskurstheorie als qualitative Forschungsmethode. Demzufolge wird der Begriff »Dispositiv« als ein strategisch verbundenes, heterogenes Ensemble von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, Normen, Maßnahmen, Machtverhältnissen und Wissen in einem bestimmten Bereich verstanden.[3]

In Anlehnung an Foucault geht die in dieser Studie angewandte Methodik der Frage nach, wie die Wechselbeziehung zwischen Diskurs, nicht-diskursiven Praktiken (Handlungen) und der institutionellen Manifestation (Ergebnisse) von Diversität als Dispositiv untersucht werden kann. Durch die Untersuchung von Diversität als Dispositiv zielt die Forschung darauf ab, die Beziehung zwischen den Formen des Diskurses über Diversität, ihrer Ausgestaltung in Form von Fördermaßnahmen und deren Folgen aufzuzeigen. In ähnlicher Weise ist das Dispositiv entscheidend für die Bestimmung der kulturpolitischen Akteur*innen, die berechtigt sind, Diskurse über Diversität zu erzeugen, zu regulieren und zu verbreiten, sowie für das Verständnis der Umsetzung verschiedener Diskursaussagen in institutionelle Maßnahmen und Normen, die Macht ausüben und einen spezifischen Diversitätsrahmen bilden.

1 Die Identifizierung von Zugangsbarrieren beruht weitgehend auf den Aussagen der Interviewpartner*innen. Diese Aussagen können in dieser Print-Fassung der Studie nicht ausführlich wiedergegeben werden; siehe Kapitel 4 der Studie sowie die Liste der Interviewpartner*innen für genauere Informationen zu diesen Aussagen.

2 Siehe die Studie für eine detaillierte Einführung in den methodischen Ansatz und das Forschungsdesign.

3 Vgl. Foucault, Michel (1980): The Confession of the Flesh. In: Gordon, Colin (Hg.): Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Brighton. 194.

Um die Rolle und Funktion von »Power/Knowledge«[4] in Bezug auf die Zugangsbedingungen zu den Darstellenden Künsten herauszuarbeiten, richtet die Studie besonderes Augenmerk auf das kulturelle Umfeld (z. B. Werte, Einstellungen, Reflexe und Gewohnheiten) der Kulturpolitik. Zwei Konzepte von Pierre Bourdieu, »Field« und »Habitus«, werden in diese Untersuchung einbezogen, um den Einfluss der verinnerlichten Struktur in den Darstellenden Künsten und der Kulturpolitik wie auch in den Fördermechanismen für Diversität aufzuzeigen.[5]

Der Forschungskorpus umfasst die Untersuchung der Dokumente, die als charakteristische oder beispielhafte Daten für Formen des Diskurses über Diversität und dessen Inhalte sowie für verschiedene Förderprogramme und -instrumente der kulturpolitischen Akteur*innen auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene gelten. Darüber hinaus analysiert die Studie einige internationale und nationale kulturpolitische Ansätze und Förderinstrumente, die auf die Schaffung gleicher Bedingungen für alle Künstler*innen und Kulturschaffenden abzielen. Ein weiterer zentraler Teil der Datenanalyse besteht aus teilstrukturierten Interviews, die mit Künstler*innen mit beobachtbaren Ausschlüssen und Labels (z. B. Schwarze, POC, migrantisierte Menschen, Geflüchtete/Exilant*innen, Menschen mit Behinderung)[6], Expert*innen für antidiskriminierungskritische Diversitätsentwicklung und Kulturschaffenden der Darstellenden Künste geführt wurden, die mit Künstler*innen und Initiativen arbeiten, die nur begrenzten Zugang zu Fördermitteln haben.

4 Vgl. Foucault, Michel (1978): The History of Sexuality. Volume I. An Introduction. New York.

5 Vgl. Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge.

6 In dieser Studie werden die Begriffe »Schwarze«, »POC« (People of Color) und »migrantisierte Menschen« (zweite und dritte Generation, die keine Migrant*innen mehr sind) verwendet, um sich auf die Kategorisierung von diskriminierten Personen und Gruppen im deutschen Kontext zu beziehen. Ebenso werden die Begriffe »Migrant*innen« oder »Menschen mit Migrationshintergrund« in den Fällen verwendet, in denen migrantisierte Menschen von kulturpolitischen Akteur*innen oder Interviewpartner*innen als Migrant*innen oder Menschen mit Migrationshintergrund bezeichnet werden.

3 Herausforderungen, Fallstricke und Potenziale auf dem Weg zur Diversifizierung[7]

3.1 Identität ist vielschichtiger als die bloße postmigrantische Perspektive

Mit dem Ziel, einen inklusiven Kulturraum zu schaffen, hat die Kulturstiftung des Bundes (KSB) 2018 ein bis 2023 laufendes Programm, den *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft*, aufgelegt, das sich speziell mit migrationsbezogener Diversität beschäftigt. Seit Anfang der 2000er Jahre wird in der Kulturpolitik und im Theaterbereich über die mangelnde Diversität in öffentlichen Theatern (hauptsächlich Staats- und Stadttheater) in Bezug auf Personal, Programm und Publikum diskutiert. Zum ersten Mal unterstützt ein Bundesförderprogramm Kultureinrichtungen dabei, Verbesserungen in diesen drei Hauptbereichen der Diversitätsentwicklung vorzunehmen. Gefördert werden insgesamt 39 Einrichtungen, davon 13 Theater.

Die Maßnahmen, die durch das Programm zur Diversifizierung des Personals umgesetzt werden sollen, beziehen sich auf: (a) Fortbildungen und Sensibilisierungsmaßnahmen für Mitarbeiter*innen, (b) die Einrichtung von Steuerungsgruppen für Diversitätsprozesse (z. B. die Erstellung von Leitbildern und die Überarbeitung und Umsetzung von Hausordnungen), (c) diversitätssensible Anpassung von Ausschreibungen und Personalauswahlverfahren, (d) Verbesserung der internen Kommunikation, Erprobung neuer Arbeitsstrukturen.[8] Auf personeller Ebene finanziert die KSB zudem jeweils eine Stelle, die/den sogenannte/n Diversitätsagent*in, mit dessen/deren Hilfe Maßnahmen zur Verwirklichung von Diversität umgesetzt werden sollen. In Bezug auf Programmgestaltung und Publikumsgewinnung gehören dazu: (a) die Schaffung diversitätssensibler Inhalte und Produktionen, (b) die Einbeziehung von (post-)migrantischen Perspektiven in die Programmgestaltung, (c) die Einführung partizipationsorientierter Angebote (von Kommunikationsstrategien bis hin zu diversitätssensiblen Vermittlungsangeboten), (d) die Nutzung vorhandener wissenschaftlicher Untersuchungen zur Publikumsbeteiligung und -nichtbeteiligung.[9]

Wie im Fall des *360°*-Fonds verengen viele Diversitätsförderprogramme unbewusst die Perspektiven von migrantisierten Menschen auf einen Aspekt. Bei der Wahr-

7 In dieser Print-Fassung werden lediglich einige Aspekte des Diversitätsdispositivs vorgestellt. Siehe die Studie für eine ausführliche Strukturanalyse des Diversitätsdispositivs.

8 Vgl. 360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (o. D.): Das Programm. Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.360-fonds.de/programm/ [12.04.2021].

9 Vgl. ebd.

nehmung migrantisierter Menschen als Mitglieder einer homogenen Gemeinschaft wird die individuelle Dimension der Identität übersehen. Dieses Verständnis birgt die Gefahr, die zweite und dritte Generation auf die Figur des »Überbringers« der »postmigrantischen Perspektive« zu beschränken und suggeriert, diese sei mit einem festen kulturellen Bezugspunkt verknüpft, dem die Annahme einer monolithischen, undurchlässigen und einheitlichen Kultur zugrunde liegt. Insbesondere im Falle der Kunst ist diese Wahrnehmung trügerisch, »da diese ja häufig von Menschen hervorgebracht wird, die sehr originelle, eigensinnige, künstlerische Positionen vertreten und sich dagegen verwehren, als Stellvertreter einer Kultur, Nation oder einer sonstigen Gemeinschaft wahrgenommen zu werden«.[10]

Der Begriff »postmigrantisch« erfordert eine neue Interpretation, die die Dynamik des ständigen Wandels der Gesellschaft unterstreicht und jedes Individuum dieser Gesellschaft als Teil des Wandels betrachtet. In diesem Zusammenhang ist es konstruktiver und fruchtbarer, sich »Postmigrantentum« als ein Konzept vorzustellen, das die Heterogenität der Stimmen, Ansichten, Ausdrucksformen, Erfahrungen, des Wissens und der ästhetischen Konventionen der heutigen deutschen Gesellschaft widerspiegelt. In einer postmigrantischen Gesellschaft zu leben bedeutet, von Prozessen der Begegnung, des Konflikts, des Austauschs und der Verhandlung Teil zu sein.

3.2 Strukturwandel ist mit diversen Ästhetikformen verknüpft

Im Rahmen eines Akademieprogramms, mit dem die KSB die teilnehmenden Einrichtungen des *360°*-Fonds unterstützt, wurden 2020 u. a. verschiedene Workshops für die Mitarbeiter*innen der Institutionen organisiert, um zu erörtern, wie ein nachhaltiger Wandel nach dem vierjährigen Förderzeitraum gewährleistet werden kann. In der ersten Sitzung tauschten sich die Vertreter*innen der geförderten Einrichtungen, Diversitätsagent*innen und -expert*innen über die Hürden bei Diversitätsprozessen aus. Als Haupthindernisse in diesen Prozessen wurden genannt: (a) die Bereitschaft und Motivation der Leitungsebene der Einrichtung, (b) die Klärung der Ziele und der Rollenverteilung in der Leitung, (c) die Stärkung der Rolle der Diversitätsakteur*innen innerhalb der Einrichtung durch konkrete Instrumente zum Umgang mit Machtstrukturen und (d) die Einbeziehung von Migrant*innenorganisationen als Expert*innen in die inhaltliche Gestaltung der Programme.[11]

Die o. g. Aspekte zeigen, wie die Machtstruktur die Wissensproduktion in etablierten Kultureinrichtungen prägt. Wie die Expert*innen feststellten, hängt der Fortschritt in den Prozessen der Diversitätsentwicklung von der Herangehensweise der Managementebene ab. Im öffentlichen Theater hat die Vision des/r Intendant*in einen maßgeblichen Einfluss auf die Entscheidungsfindung hinsichtlich der Programmgestaltung, der Theaterästhetik und der Personalpolitik. Die Funktion des/r Intendant*in ist für die wechselseitige Beziehung zwischen Ästhetik und Institution entscheidend, da die Theaterleitung mit außergewöhnlicher Macht ausgestattet ist.[12] Leyla Ercan, die Diversitätsagentin des Staatstheaters Hannover, bestätigte, dass Personalpolitik und Kooperationsbeziehungen immer von der Intendanz und deren Agenda abhängig seien.[13]

Ebenso können Diversifizierungsprozesse von der fortbestehenden bürgerlichen Ästhetik in öffentlichen Theatern nicht abgekoppelt werden. Der Theaterregisseur, Schauspieler und Sänger Dan Thy Nguyen wies in einem Impulsvortrag darauf hin, dass diese Tatsache in Diversitätsdiskussionen oft übersehen werde und betonte, dass inhaltliche Strategien und Visionen von Institutionen zwar letztlich mit der angestrebten Ästhetik zusammenhingen: die eurozentrische Ästhetik werde aber selten infrage gestellt und eine diverse Ästhetik sei kaum Teil der strukturellen Veränderungsprozesse innerhalb öffentlicher Kulturinstitutionen.[14] Pläne zur Diversitätsentwicklung sollten sich deshalb auch darauf konzentrieren, eine solche Infragestellung eurozentrischer ästhetischer Kodierungen anzuregen und vorherrschende koloniale Kontinuitäten in der öffentlichen Theaterlandschaft zu bekämpfen. Daher sollte die Identifizierung von Strategien für die Anerkennung, Wertschätzung und Validierung verschiedener Ästhetikformen als eine entscheidende Säule von Diversitätsstrategien angesehen werden. In Anlehnung an Bourdieu ist die Diversifizierung des Personals, des Programms und des Publikums inhärent durch den eingebetteten Habitus der Akteur*innen im öffentlichen Theaterbereich bedingt.

10 Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus. Bielefeld. 38.

11 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2020a): 360°-Akademie 2020: Session I. Reise ins Innere: Diversitätsprozesse in Kultureinrichtungen. Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_i.html [12.04.2021].

12 Vgl. Balme, Christopher (2019): Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater. In: Zeitschrift für Kulturmanagement, 5 (2). 53.

13 Persönliches Gespräch mit Leyla Ercan am 07.05.2021.

14 Vgl. Kulturstiftung des Bundes (2020b): 360°-Akademie 2020: Session II. Draufgeschaut – wie werden Kultureinrichtungen aus postmigrantischer Perspektive wahrgenommen? Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_ii.html. [12.04.2021].

3.3 Befassung mit der ausgrenzenden institutionellen Kultur

Im Jahr 2019 wurde von der 2013 vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen, der Stiftung Mercator, der Stadt Bochum und dem Schauspielhaus Bochum gegründeten, aber 2019 aufgelösten Zukunftsakademie NRW, deren Ziel es war, Impulse für gelebte Diversität zu setzen, eine quantitative Pilotstudie zur Rolle von Diversität in den öffentlich geförderten Kultureinrichtungen in Nordrhein-Westfalen durchgeführt. Eine Onlinebefragung richtete sich an die Leitungsebene von Kultureinrichtungen, um die Potenziale und Hindernisse bei der Umsetzung von Diversität zu ermitteln. Von 262 Einrichtungen nahmen 64 % an der Umfrage teil, wobei die Einrichtungen der Darstellenden Künste mit 56 % die höchste Rücklaufquote aufwiesen.[15] Die Teilnehmer*innen wurden gefragt, ob u. g. Maßnahmen für sie relevant sind und in welchem Umfang sie in ihrer jeweiligen Einrichtung umgesetzt werden:[16]

1. Kooperation und Vernetzung mit Institutionen oder Einzelpersonen der Stadtgesellschaft;
2. die Nutzung vielfältiger, zielgruppenspezifischer Kommunikationswege;
3. flexible Arbeitszeiten;
4. Sensibilisierung für Führungskräfte und Mitarbeitende zum Thema Diversität;
5. Verankerung der Förderung von Diversität in Strategie oder Leitbild;
6. gezielte Einbindung von Vertreter*innen unterrepräsentierter Gruppen bei der Entwicklung des Programms;
7. Maßnahmen zur Herstellung von Chancengerechtigkeit in der Personalauswahl;
8. Schaffung einer Abteilung und/oder Verantwortliche*n für Diversität.

Aus dem Evaluierungsbericht der Studie geht hervor, dass Diversität für mehr als drei Viertel der Befragten eine wichtige Rolle spielte und dass die bereits eingetretenen Veränderungen am deutlichsten im Bereich der Kulturellen Bildung sichtbar waren, gefolgt von der Diversität des Publikums, aber auf einem eher niedrigen Niveau, wenn es um Maßnahmen hinsichtlich der Diversität des Personals ging.[17]

15 Vgl. Zukunftsakademie NRW (2019): Vielfalt im Blick. Diversität in Kultureinrichtungen. Düsseldorf. URL: http://www.miz.org/downloads/dokumente/961/2019_zak_nrw_vielfalt_im_blick.pdf [11.12.2020].

16 Ebd. 18.

17 Vgl. ebd. 10 f.

Dieses Ergebnis verdeutlicht u. a., dass Maßnahmen, die auf organisatorische Veränderungen abzielten, womöglich als zweitrangig angesehen wurden bzw. ein mangelnder Wille, die Organisationskultur zu verändern, vorherrschte. Allerdings muss die Kulturpolitik ihre Aufmerksamkeit gerade auf den institutionellen Widerstand gegen die mit Diversität verbundene »Machtteilung« innerhalb der Kultureinrichtungen richten. Bestehende unausgewogene Machtdynamiken müssen angesprochen und angegangen werden, um zu vermeiden, dass symbolische Maßnahmen zu kosmetischen Veränderungen führen, anstatt eine sinnvolle, kontinuierliche Anstrengung zur Veränderung der Organisationskultur zu unternehmen. Es sollte bedacht werden, dass ein Diversitätsleitbild, welches sich nicht in Personal, Programm und Kooperationspartner*innen widerspiegelt, das Risiko birgt, Alibiinstrumente zu schaffen und keine Verantwortung für die Ermöglichung neuer Organisationsstrukturen für Gleichstellung zu übernehmen. Der Zugang zu künstlerischer Produktion durch eine heterogene Gruppe von Akteur*innen ist eine Voraussetzung für ein diversifiziertes Programm und das Erreichen eines diversen Publikums. Daher ist eine Überarbeitung der Personalpolitik dringend erforderlich, um ein einladendes und integratives Organisationsumfeld zu schaffen.[18] Eine diskriminierungskritische Personalpolitik sollte als wirksames Instrument anerkannt werden, um Ungleichheiten beim Zugang zu bekämpfen und nicht zu reproduzieren.

3.4 Machtkritische Kommunikation zur Überwindung ungleicher Strukturen

Seit 2014 koordiniert und begleitet das Forum der Kulturen Stuttgart e. V. das vom Land Baden-Württemberg unterstützte Förderprogramm *Interkulturelle Qualifizierung vor Ort*. Das Landesprogramm zielt darauf ab, die interkulturellen Öffnungsprozesse in Kultureinrichtungen durch ein handlungsorientiertes Gesamtkonzept gemeinsam mit Kommunen und Kulturverwaltungen sowie Migrant*innenorganisationen zu stärken.[19]

18 Vgl. Nising Prabha, Lena / Ali Bakhsh Naini, Sophie (2020): Erste Schritte. Über Checklisten hinaus. Ein Leitfaden für diversitätsorientierte Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. Genshagen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021]. 26 ff.

19 Vgl. Forum der Kulturen Stuttgart (o. D.): Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderprogramm für Kultureinrichtungen und Kommunen. Programm und Ausschreibung. URL: https://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung-vor-ort/ [11.07.2021].

Anhand dreier verschiedener Module verdeutlicht das Förderprogramm, dass sich die Diversifizierungsforderung nicht nur an Kultureinrichtungen, sondern auch an Kulturverwaltungen und zivilgesellschaftliche Organisationen richtet. Das Programm strebt an, die lokalen Akteur*innen (z. B. lokale und regionale Kultureinrichtungen, Migrant*innenorganisationen und -initiativen, Stadtverwaltungsvertreter*innen) in interkulturelle Entwicklungsprozesse einzubinden.[20]

Die Schaffung einer breiten Plattform ist ein grundlegender Schritt, um die konkreten Bedingungen für die Demokratisierung des Kulturbereichs auszuhandeln. Die Zusammenführung verschiedener Gemeinschaften und Akteur*innen an sich ist jedoch keine Garantie für Fortschritte bei der Diversifizierung. Das Ziel der Schaffung von Kommunikation sollte auf dem Grundsatz der Gleichheit beruhen. In diesem Sinne betont die Expertin für Diversitätsentwicklung Handan Kaymak, dass die Vernetzung aus einer machtkritischen Perspektive heraus konzipiert werden sollte:

> Mit dem Forum der Kulturen Stuttgart erarbeite ich das auch: ein »Machtkritisches Netzwerk«. Das heißt, ein Konzept, mit dem wir Netzwerkarbeit einfach machtkritisch nochmal definieren können. Um zu sagen, wie das überhaupt möglich ist, die Macht so zu verteilen, damit auch das Sprechen sich verändern kann.[21]

Zudem seien Verwaltungsstrukturen wesentliche Hürden für Diversifizierungsprozesse, insbesondere in der Kulturpolitik, denn letztlich sei der Begriff »Kultur« politisch immer aus weißer Perspektive besetzt.[22] Daher ist der organisatorische Wandel in Kultureinrichtungen auch eng mit der Bereitschaft der kulturpolitischen Akteur*innen verbunden, anzuerkennen, dass »die Kultur« eine Vielfalt von Meinungen, Wissen, Erfahrungen, ästhetischen Bezügen usw. verkörpert, die zur individuellen und sozialen Entwicklung der Gesellschaft beitragen.

3.5 Gleichstellungsorientierter kulturpolitischer Rahmen

Die Initiative Interkultur Ruhr spielt seit 2016 eine wichtige Mittler*innenrolle zwischen interkulturellen Akteur*innen, Initiativen, Organisationen und Kulturpolitiker*innen im Ruhrgebiet. Gegründet wurde sie vom Regionalverband Ruhr sowie dem NRW-Kulturministerium. Die tragenden Säulen von Interkultur Ruhr sind die interkulturelle Förderung, Vernetzung und Zusammenarbeit mit verschiedenen Kulturakteur*innen.

Im Jahr 2020 veröffentlichte Interkultur Ruhr ein Dokument mit kulturpolitischen Handlungsempfehlungen, das auf Netzwerktreffen mit Akteur*innen der Freien Szene im Ruhrgebiet basiert. Nachdem man 2019 zunächst eine Fokusgruppe aus Künstler*innen und Kulturschaffenden gebildet hatte, folgte schließlich die Bildung von Arbeitsgruppen unter Beteiligung von freien Akteur*innen, Kulturschaffenden, Initiativen, Verbänden, Stadtverwaltungen und Kulturpolitiker*innen, um die Diskussionen der drei Schwerpunktthemen Sichtbarkeit, Vernetzung und Förderprozesse voranzutreiben.[23] In den daraus resultierenden Handlungsempfehlungen wird der Beitrag des umfangreichen Fachwissens und der Kenntnisse von migrantisierten und marginalisierten Menschen zur Entwicklung politischer Vorschläge ausdrücklich anerkannt.[24]

Das Dokument hebt hervor, dass bestehende Programme und Formate quer durch alle Sparten die spezifischen Bedürfnisse von migrantisierten und marginalisierten Künstler*innen nicht decken.[25] Um ihre Sichtbarkeit zu stärken, wurden zahlreiche miteinander verknüpfte Aspekte beschrieben, die zukünftig berücksichtigt werden sollten. Diese konzentrierten sich hauptsächlich auf die Datenerhebung, die Überarbeitung der Programme und das Marketing.[26] Einerseits wurde die Entwicklung von Vernetzungsmöglichkeiten als wichtiges kulturpolitisches Instrument identifiziert, um marginalisierte Künstler*innen zu stärken und solidarische Räume zu schaffen. Andererseits wurde sie als Teil der strukturellen Gestaltung kulturpolitischer Pläne und Maßnahmen verstanden. Dieser Vernetzungsansatz zielte außerdem auf die Verbesserung der Sichtbarkeit.[27] Schließlich wurde in den Vorschlägen zu den Förderprozessen auf fehlende Transparenz, Fairness und marginalisierte Perspektiven in der Förderstruktur hingewiesen.[28]

Die ausführliche Empfehlungsliste liest sich wie ein kulturpolitisches Manifest, das mehrere wesentliche Punkte aufzeigt.[29] Erstens zeigt es die Notwendigkeit eines verbindlichen Engagements, um Kommunikationskanäle mit den Gruppen von Künstler*innen, Initiativen, Vereinen usw. aufzubauen, zu erhalten und zu pflegen, die Mitglieder dieser Gesellschaft sind und das Recht haben, die Kulturlandschaft der Region mitzugestalten. Zweitens

20 Vgl. ebd.

21 Persönliches Gespräch mit Handan Kaymak am 07.07.2021.

22 Persönliches Gespräch mit Handan Kaymak am 07.07.2021.

23 Vgl. Interkultur Ruhr (o. D.): Kulturpolitische Handlungsempfehlungen. Interkulturelle Arbeit im Ruhrgebiet. URL: https://interkultur.ruhr/sites/default/files/public/uploads/IKR_Handlungsempfehlung_web.pdf [14.06.2021]. 6.

24 Vgl. ebd. 6.

25 Vgl. ebd. 7 ff.

26 Vgl. ebd. 8 ff.

27 Vgl. ebd. 10 ff.

28 Vgl. ebd. 12 ff.

29 Siehe die ausführliche Studie für die Liste der Handlungsempfehlungen.

wird anerkannt, dass kulturpolitische Pläne und Strategien nicht *top-down* in den Büros der Kulturverwaltungen formuliert werden können; sie müssen sich an den Problemen und Bedürfnissen vor Ort orientieren und diesen in ausreichendem Maße Rechnung tragen. Drittens wird darauf hingewiesen, dass eine neutrale Kulturpolitik nicht nur dafür verantwortlich ist, Dialog- und Austauschräume für ausgegrenzte Künstler*innen, Gruppen, Organisationen usw. zu schaffen, sondern auch den Erfahrungen und dem Wissen dieser marginalisierten Positionen Gehör schenken muss, um von ihnen zu profitieren und so eine integrative Kultursphäre zu schaffen.

3.6 Kulturelle Bildung braucht eine koordinierte Strukturförderung

Der Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung (BPKB) stellt jährlich 2,93 Mio. € zur Unterstützung von Projekten zur Verfügung, die die aktive Teilhabe aller Kinder und Jugendlichen am kulturellen Leben fördern.[30] Künstlerische Qualität, partizipationsorientierte Ansätze und die Anerkennung unterschiedlicher Lebensrealitäten sind die Kriterien für die Bewertung der beantragten Projekte bei allen vom BPKB eingeführten Förderformaten.[31] Basierend auf diesen drei Prinzipien zielt die Förderstruktur mit ihren verschiedenen Komponenten und Modulen auf Folgendes ab:[32]

» Fördersäule 1: Förderung innovativer, zeitlich befristeter Kooperationsprojekte;
» Fördersäule 1 – Modul 1plus: Förderung unterrepräsentierter Akteur*innen, die keinen Zugang zu Förderinstrumenten haben;
» Fördersäule 2: Förderung langfristiger Projektmodelle und Formate zum Aufbau gesamtstädtischer Strukturen;
» Fördersäule 2 – Modul 2plus: Förderung dauerhafter Kultureller Bildungspartner*innenschaftsprogramme zwischen Kultur-, Bildungs- und Jugendeinrichtungen;
» Fördersäule 3: Förderung kleinerer Projekte von bezirklichen Akteur*innen des Kultur-, Bildungs- und Jugendbereiches.

Die Förderrichtlinien setzen voraus, dass die Projekte von mindestens zwei Kooperationspartner*innen konzipiert und umgesetzt werden – einem/r Partner*in aus dem Bereich Kultur (z. B. Künstler*innen, Freie Gruppen, Kultureinrichtungen) und einem/r weiteren aus dem Bereich Bildung (z. B. Schulen, Bildungsverbände) oder Jugend (z. B. Jugendorganisationen).[33] Eines der Hindernisse für eine langfristige Zusammenarbeit sind allerdings die fragmentierten Verwaltungsstrukturen im Bildungs- und Kulturbereich. Die ineffektive Aufgabenteilung zwischen verschiedenen politischen Akteur*innen behindert oft das Potenzial etablierter gemeinwesenorientierter künstlerischer Strukturen, ihre Arbeit fortzusetzen. In diesem Zusammenhang sollte beispielsweise die Frage gestellt werden, warum nur der Bildungssenat, nicht aber der Kultursenat, Projekte auf Dauer anlegen kann.[34] Das Theater X in Berlin ist ein Beispiel dafür, wie das zersplitterte Fördersystem Unsicherheiten für selbstorganisierte Initiativen schafft, die sich mit den Mitteln der Kunst gegenseitig stärken wollen. Das Theater wurde im Rahmen der zweiten Säule des BPKB gefördert, einem strukturbildenden Programm, das maximal drei Jahre in Folge zur Verfügung steht. Nils Erhard, Leitungsmitglied des Theaters X, bringt zum Ausdruck, wie die verwirrende Koordination der Zuständigkeiten die für die Entwicklung gemeinschaftlicher Räume entscheidende Strukturförderung verhindert:

> In Berlin ist unser Hauptförderer der Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. Also das sind eigentlich Mittel aus dem Kultursenat, die da verteilt werden. […] Und wir kriegen viel Geld von diesem Fonds, das ist auch schön. Und es gibt eine Fördersäule, die speziell darauf abzielt zu einer Verstetigung zu führen. Man wird drei Jahre gefördert, und wenn das läuft, kommt man in so eine Verstetigungssituation. Wir waren zweimal in dieser Situation. Und danach ist immer die Frage: Von wem wird man denn nun verstetigt? Weil man Kulturelle Bildung macht, sagt der Kultursenat: »Für euch ist der Projektfonds Kulturelle Bildung zuständig«. Und dann sagt man dem Kultursenat: »Ja gut, aber da gibt es nur Projektförderung«. Also: Es gibt in Berlin keine Strukturförderung für Kulturelle Bildung.[35]

30 Kubinaut (o. D. a): Kurzinformationen. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/kurzinformationen/ [07.07.2021].

31 Kubinaut (2018): Förderrichtlinien der für Kultur zuständigen Senatsverwaltung über die Gewährung von Zuwendungen aus dem Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. URL: https://www.kubinaut.de/media/fonds/foerderrichtlinien_2018_neu.pdf [07.07.2021]. 1.

32 Kubinaut (2018). 1 ff.

33 Ebd.

34 Vgl. Weigl, Aron (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Freie Darstellende Künste e.V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien darstellenden Künsten. Nr. 3. URL: https://darstellende-kuenste.de/images/freieDK_dokumenteNR3-Studie-3-2018_tf_K1_small.pdf [10.06.2021]. 138.

35 Persönliches Gespräch mit Nils Erhard am 06.07.2021.

Nachhaltige Veränderungen zum Abbau kultureller Bildungsdisparitäten bedeuten die Etablierung nachhaltiger Förderformate für beispielhafte Kooperationsmodelle, die den Wissenstransfer in einen breiteren lokalen Kontext nutzen können. Daher ist es wünschenswert, Kooperationspartner*innen und -modelle strukturell, d. h. auch längerfristig, zu fördern, die die unterschiedlichen Lebensrealitäten der Kommunen in ihrer Arbeit abbilden.

3.7 Faire Repräsentation künstlerischer Positionen

Der Fonds Darstellende Künste *(Fonds)* und der Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) haben 2017 das BUNDESFORUM als Austausch- und Dialogplattform initiiert, um ein Bündnis für die Freie Darstellende Künste zu etablieren.[36] Im zweiten Forum 2019 wurden einige integrale Dimensionen von Diversität wie Alter, generationenübergreifende Zusammenarbeit oder Produktionsstrukturen für Künstler*innen außerhalb der Metropolen, d. h. in ländlichen Räumen und kleinen Städten, angesprochen und wichtige damit zusammenhängende Fragen aufgeworfen. Der Diskrepanz der Arbeitsbedingungen zwischen Stadt und ländlichem Raum wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet, und es wurden mögliche Strategien zur Ausweitung der künstlerischen Produktion im Hinblick auf die Aufwertung verschiedener geografischer Räume diskutiert. In diesem Zusammenhang wird die Stärkung lokaler Strukturen und Akteur*innen als notwendig erachtet, um kulturelle Vielfalt und heterogene Perspektiven zu fördern, um ein nachhaltiges kulturelles Angebot in Städten und kleineren Kommunen zu erreichen und den Menschen vor Ort näher zu kommen.[37]

Darüber hinaus wurden einige wichtige Empfehlungen im Hinblick auf die Förderstrukturen ausgesprochen, um die Freie Szene und die Künstler*innen dynamisch zu unterstützen. Vorgeschlagen wurden u. a. die Einführung anderer Bewerbungsformate (z. B. Videos, Audios); der Abbau bürokratischer Hürden bei Anträgen, indem man sich mehr auf das mögliche Ergebnis der künstlerischen Arbeit als auf die Konzeptionierung konzentriert, sowie die Beteiligung von Künstler*innen an Jurys.[38] Ein weiterer Vorschlag war die Schaffung differenzierter Fördermodule, die Nachwuchsförderung berücksichtigen.[39] Diese Vorschläge beinhalteten jedoch nicht die Identifizierung jener Künstler*innen und Gruppen, die von diesen Hindernissen stärker betroffen sind als andere. Ebenso wurde nicht thematisiert, ob es neben der Entbürokratisierung der Antragsverfahren möglicherweise weitere Probleme und Bedürfnisse der unterrepräsentierten Künstler*innen gibt, da sie meist nicht anwesend waren und das BUNDESFORUM zum zweiten Mal eine »weiße« Veranstaltung wurde. Solche wichtigen Fragen sollten unter breiter Beteiligung von Vertreter*innen verschiedener künstlerischer Positionen und Identitäten erörtert werden. Faire Repräsentation steht in engem Zusammenhang mit den von der Performerin und Kulturwissenschaftlerin Golschan Ahmad Haschemi aufgeworfenen Fragen: »Wer bekommt eine Plattform, wessen Positionen werden repräsentiert und somit sichtbar gemacht und welche nicht und bleiben somit unsichtbar oder nur marginal? Also welche Gruppen werden wie weitergefördert, wie empfohlen usw. usf«.[40]

3.8 Machtverteilung und Zugänglichkeit

2020 veranstaltete der Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) seinen ersten Bundeskongress, *UTOPIA. JETZT.* Erfreulicherweise thematisierte der Bundeskongress 2020 die Machtverteilung in den Freien Darstellenden Künsten.[41] Matthias Schulze-Kraft, Vorstandsmitglied des *BFDK*, brachte zum Ausdruck, dass Machtstrukturen ein Querschnittsthema in allen Handlungsfeldern sind und die Frage der Diversität aus der Perspektive der Machtverteilung angegangen werden sollte.[42] In diesem Zusammenhang nannte er die diesbezüglich neuralgischen Punkte; zum Beispiel das machtkritische Überdenken des Förderprozesses durch die Etablierung demokratischer Juryverfahren; die Entwicklung interner Strategien (des *BFDK*) mit dem Ziel, einen integrativen Diskurs der künstlerischen Freiheit für alle zu verteidigen; die Verfolgung dieses Ziels im (kultur-)politischen Handeln und die Förderung eines breiteren Verständnisses von Selbstermächtigung der Mitgliederschaft.[43] Tatsächlich sollten die Qualifikationsbedingungen der *BFDK*-Mitgliederschaft

36 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum I. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2018/03/Bundesforum-I-_Doku_DS.pdf [19.12.2018].

37 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste: Dokumentation Bundesforum II. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2020/04/BFDK_Broschuere_RZ_DS_low.pdf [16.10.2019]. 32.

38 Vgl. ebd. 31.

39 Vgl. ebd. 24.

40 Persönliches Interview mit Golschan Ahmad Haschemi am 12.05.2021.

41 Die Forscherin war Teilnehmerin des Bundeskongresses 2020. Die Analyse der Veranstaltung umfasst auch ihre teilnehmenden Beobachtungen.

42 Vgl. Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA. JETZT. Bundeskongress 2020. Dokumentation. URL: https://utopia-jetzt.de/images/Downloads/PH_Bundeskongress2020.pdf [04.08.2020]. 23.

43 Vgl. ebd.

zur Diskussion gestellt werden, damit unterschiedliche künstlerische Positionen und geografische Räume (z. B. Kleinstädte, ländliche Räume) in nationalen Kongressen und Foren vertreten sein können. So können auch diese heterogenen Gruppen von Menschen und Gemeinschaften ihre künstlerische Freiheit und kulturellen Rechte wahrnehmen.

Bei diesem ersten nationalen Kongress wurde Diversität vom *BFDK* als Querschnittsthema genannt, aber in der Konzeption der Veranstaltung nicht unter dem Blickwinkel der Machtdynamik betrachtet. Stattdessen wurden verschiedene Aspekte im Zusammenhang mit (mangelnder) Diversität in unterschiedlichen, separaten Panels und Sessions in den Vordergrund gestellt: *Die Vielen Vernetzungstreffen*, *Queering Working Condition, Macht Strukturen, Utopischer Raum #1: Diversität, Non-European Artists Working in Germany Thinking Utopia.* Die sprachliche Dimension wurde als Teil der Diversität berücksichtigt.

Ulrike Seybold, *BFDK*-Vorstandsmitglied und Geschäftsführerin des NRW-Landesbüros für Freie Darstellende Künste, bestätigte, dass Diversität zwar in einigen Sitzungen explizit und implizit thematisiert wurde, die Repräsentation von Diversität aber unbefriedigend sei.[44] Darüber hinaus unterstrich sie die Beziehung zwischen Macht und Zugänglichkeit in den Freien Darstellenden Künsten. Sie brachte zum Ausdruck, dass Diversität eher als ein Konzept zur Hinterfragung der gesamten Struktur der Freien Darstellenden Künste betrachtet werden sollte. Sie meinte damit, dass Macht nicht nur als Position verstanden werden sollte, sondern auch als Ästhetik, die bestimme, was gute Kunst ist, und bei deren Definition auch soziale und kulturelle Faktoren eine Rolle spielten.[45] Die Infragestellung der gesamten Struktur der Freien Darstellenden Künste bringt zudem Perspektiven mit sich, die mit der Infragestellung der repräsentativen Positionen in den Freien Darstellenden Künsten einhergehen. Damit Kunst befreiend wirken kann, müssen sich, wie Nils Erhard sagt, die Strukturen so verändern, dass die »Anderen« mitentscheiden können, wie die Bedingungen der Freiheit in der Kunstproduktion und die Maßstäbe für »gute Kunst« aussehen.[46]

44 Vgl. ebd. 37.

45 Vgl. ebd.

46 Persönliches Gespräch mit Nils Erhard am 06.07.2021.

4 Förderperspektiven und -instrumente als Lernmöglichkeiten[47]

Trotz der historischen, politischen, gesetzlichen und kulturellen Unterschiede zwischen Ländern können internationale Erfahrungen mit konkreten Diversitätsmaßnahmen wertvolle Lernmöglichkeiten bieten. Ebenso kann die Kulturpolitik andernorts erprobte Förderangebote adaptieren, die, wie einige der hier folgenden, Zugangsbarrieren für Künstler*innen aus marginalisierten Gruppen senken konnten.

4.1 Creative Case for Diversity

Der *UK Equality Act 2010* ist ein wichtiges Gesetz, das in Großbritannien erlassen wurde, um Chancengleichheit zu gewährleisten und Diskriminierung in öffentlichen Einrichtungen zu bekämpfen. Der *Equality Act 2010* deckt neun geschützte Merkmale ab: Alter, Behinderung, Geschlechtsumwandlung, Ehe und zivile Partner*innenschaft, Schwangerschaft und Mutterschaft, Rasse, Religion oder Weltanschauung, Geschlecht und sexuelle Orientierung.[48]

Dieses Gesetz schlug sich sofort im Kulturbereich nieder. Im Jahr 2011 führte der Arts Council England das Konzept *Creative Case for Diversity* ein, um den Kultursektor zu ermutigen, Diversität im Zusammenhang mit Gleichstellung anzuerkennen. Im Jahr 2012 stellte der Council sowohl einen Gleichstellungs- als auch einen Aktionsplan vor und forderte alle nationalen Kunst- und Kulturorganisationen auf, innerhalb eines Jahres eigene Aktionspläne zu erstellen, die auf einem kunstorientierten Ansatz für Diversität und Gleichstellung basieren sollten.[49] Alle öffentlich geförderten Kultureinrichtungen müssen seitdem als Bedingung für ihre Förderung die Gleichstellungsgesetzgebung einhalten und darlegen, wie sie durch die von ihnen produzierte, präsentierte und vertriebene Arbeit zum *Creative Case for Diversity* beitragen. Sie werden dann nach ihrem Beitrag zu den festgelegten Aktionsbereichen bewertet.[50] Im Jahr 2017 wurde mit verschiedenen Partner*innen – von Künstler*innen bis hin zu Kunst- und zivilgesellschaftlichen Organisationen – ein

47 Siehe die ausführliche Studie, in der alle genannten Perspektiven und Fördermittel ausführlich erläutert werden.

48 Arts Council England (2017): Guide to Producing Equality Action Objectives and Plans for NPOs. Putting Equality and Diversity into Action. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality Action Guide - Putting equality and diversity [21.07.2019]. 5.

49 Vgl. Arts Council England (2012): What is the Creative Case for Diversity? URL: https://housetheatre.org.uk/wp-content/uploads/What_is_the_Creative_Case_for_Diversity.pdf [21.07.2019]. 18.

50 Vgl. Arts Council England (2017). 8.

Equality Action Guide erstellt, der öffentlich geförderte Einrichtungen bei der Verbesserung der Diversität in ihren Organisationen unterstützt.

Das Konzept des *Creative Case for Diversity* ist keine Zauberformel, mit der es gelungen ist, die Zugangsbarrieren für unterrepräsentierte Gruppen zu beseitigen. Es ist vielmehr ein anschauliches Beispiel für (kultur-)politischen Willen und beharrliches Engagement, die beide Voraussetzungen für die Schaffung von Chancengleichheit im Kulturbereich sind.

4.2 British Film Institute: Diversity Standards

Im Jahr 2014 entwickelte das British Film Institute (BFI) Standards für die Bekämpfung von Diskriminierung und die Schaffung von Chancengleichheit für unterrepräsentierte Künstler*innen in der britischen Filmindustrie. Als Voraussetzung für eine potenzielle Förderung durch den BFI-Filmfonds müssen eine Reihe von Diversitätskriterien erfüllt werden, die sich auf mindestens eines der im *Equality Act 2010* genannten geschützten Merkmale beziehen (siehe Unterabschnitt 4.1), zusätzlich zu eigenen Kriterien wie regionale Beteiligung, niedriger sozioökonomischer Hintergrund und Betreuungsverantwortung.[51]

Die Kriterien der *diversity standards* umfassen vier Hauptkategorien und viele damit verbundene Unterabschnitte. Die Kriterien müssen in mindestens zwei von vier Produktionsbereichen erfüllt werden. Standard A: *on-screen*-Repräsentation von Darstellern, Themen und Narrativen; Standard B: Kreative Leitung und Projektteam; Standard C: Branchenzugang und Beschäftigungsmöglichkeiten; Standard D: Publikumsentwicklung.[52]

Diese Standards sind das Ergebnis eines langfristigen Engagements für die Schaffung von Zugangsmöglichkeiten für Menschen und Gruppen mit unterschiedlichen Benachteiligungen, jedoch noch keine Garantie für eine gleichberechtigte Repräsentation.[53] Nichtsdestotrotz liefern die *diversity standards* des BFI wertvolle Erkenntnisse zum Verständnis von Diversitätsentwicklung als ein sich ständig weiterentwickelndes Konzept und derartige Standards als ein entscheidendes kulturpolitisches Instrument, das es Kultureinrichtungen und Organisationen erleichtert, auf fehlende Diversität in ihren Strukturen entschlossen zu reagieren.

4.3 Niederländischer Kultursektor: Diversity and Inclusion Code

Der *Cultural Diversity Code* wurde 2011 zunächst eingeführt, um die ethnische Diversität im Kultursektor zu stärken, wurde aber im Laufe der Jahre erweitert und in *Diversity and Inclusion Code* umbenannt. Die gebündelten Facetten der Diversität umfassen heute neben der ethnischen Diversität auch Geschlecht, Behinderung, sexuelle Orientierung, Religion, sozioökonomischen Status, Bildungshindergrund und Alter.[54]

Der Kodex konzentriert sich auf vier Elemente, die als Hauptpfeiler der Entwicklung einer umfassenden Diversitätspolitik gelten: (a) Programm (Aktivitäten, Produkte und Dienstleistungen der Organisation), (b) Öffentlichkeit (Verbraucher*innen von Produkten und Dienstleistungen), (c) Personal (z. B. bezahlte Mitarbeiter*innen mit einem befristeten oder unbefristeten Arbeitsvertrag, Freiwillige, Praktikant*innen und Werkstudent*innen, Direktor*innen, Aufsichtsrät*innen, Mitglieder des Beratungsausschusses) und (d) Partner*innen (Organisationen und Einzelpersonen, die die Einrichtung beliefern oder anderweitig mit ihr zusammenarbeiten).[55] Der Kodex ist nicht verpflichtend, aber von den Organisationen wird erwartet, dass sie bei Abweichungen die Nichtanwendung der Elemente des Kodex überzeugend begründen. Um die Kulturorganisationen bei der Umsetzung ihrer Aktionspläne zu unterstützen, finden sich auf der Website des Kodex verschiedene Tipps und praktische *tools*.[56]

4.4 Diversity Arts Culture: Diskriminierungskritische Kulturarbeit

Diversity Arts Culture ist ein Beratungsbüro mit einer kritischen Diversitätsperspektive, das sich für eine bessere Zugänglichkeit von Kultureinrichtungen in Berlin einsetzt. In seiner Arbeit fokussiert es sich auf die Wechselbeziehung zwischen Macht und Diskriminierung, die zu unglei-

51 Vgl. British Film Institute (2019b): Extended Guidance Notes for Meeting the BFI Diversity Standards. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019]. 3.

52 British Film Institute (2019a): BFI Diversity Standards Criteria. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019]. 3 ff.

53 Eine kürzlich durchgeführte Studie zeigt, dass der Anteil von Schwarzen, Asiat*innen und ethnischen Minderheitengruppen an den *on-screen*-Rollen und an den *off-screen*-Positionen immer noch deutlich unter der anderer unterrepräsentierter Gruppen liegt. Nwonka, Clive James (2020): Race and Ethnicity in the UK Film Industry: An Analysis of the BFI Diversity Standards. London. URL: http://eprints.lse.ac.uk/id/eprint/105675 [01.08.2021].

54 Colophon (Hg.) (2019): Diversity and Inclusion Code. URL: https://codedi.nl/wp-content/uploads/2020/09/Diversity-and-Inclusion-Code-English-version.pdf [22.04.2020]. 6.

55 Cultural Diversity Code Steering Group (2014): Cultural Diversity Code. URL: http://codeculturelediversiteit.com/wp-content/uploads/2016/06/Code-Culturele-Diversiteit-Engels.pdf [10.11.2019]. In der englischen Version erscheint der Name des Kodex immer noch als Cultural Diversity Code, da er noch nicht aktualisiert wurde.

56 Siehe https://codedi.nl/inspiratie-tips/ und https://codeculturelediversiteit.com/quickscan-culturele-diversiteit/ für weitere Informationen.

chen Strukturen im Kultursektor führt. Dabei orientiert sich das Büro an den im *Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetz* genannten Merkmalen, um zu beschreiben, welche Personengruppen von Diskriminierung betroffen sind, nämlich Rasse oder ethnische Herkunft, Geschlecht, Religion oder Weltanschauung, Behinderung, Alter und sexuelle Orientierung.[57] Diversity Arts Culture bezieht auch »Benachteiligungen aufgrund der sozialen Herkunft und der sozio-ökonomischen Position sowie die Kategorie Ost-(West-)Sozialisierung« als weitere Dimensionen der Diskriminierung in seine Arbeit ein.[58]

Die Servicestelle betrachtet Diskriminierung aus einer intersektionellen Perspektive und folgt damit der Empfehlung der Studie von Citizens For Europe.[59] Das Konzept der Intersektionalität erkennt die Tatsache an, dass Identität aus vielen Schichten besteht und nicht nur einige dieser Komponenten zusammenlaufen, sondern auch Formen von Unterdrückung, Diskriminierung und Rassismus oft entlang sich überschneidender Marker der Differenz funktionieren.[60]

Diversity Arts Culture bietet: (a) Beratung zu diversitätsorientiertem Strukturwandel für Kultureinrichtungen, (b) Diversitätstraining für Kulturschaffende, (c) Selbstermächtigungsstrategien zur Unterstützung von unterrepräsentierten Künstler*innen und Kulturschaffenden, (d) Gleichstellungsdaten über den Berliner Kultursektor durch die Beauftragung verschiedener Studien und (e) Unterstützung der Kulturverwaltung bei der Gestaltung ihres Diversitätsrahmens.[61]

Die Etablierung einer solchen Beratungsstelle mit machtkritischer Perspektive auch auf Bundesebene ist unerlässlich, denn es bedarf neuer Impulse, um Kultureinrichtungen und Kulturschaffende mit Kompetenzen für die mit der Diversifizierung verbundene Machtteilung auszustatten. Dabei ist zu bedenken, dass das Erlernen des Umgangs mit Unterschiedlichkeit und Ambiguität nichts an den bestehenden strukturellen Ungleichheiten ändert.[62] Die Entwicklung von Multiperspektivität ist ein integraler Bestandteil von Diversifizierungsprozessen, stellt aber für sich genommen keine angemessene Maßnahme für die pluralistische Transformation der Kulturszene dar.

4.5 Stiftung Genshagen: Nachwuchsförderung und Personalgewinnung

Von 2017 bis 2020 war die Stiftung Genshagen Teil des Kompetenzverbundes Kulturelle Integration und Wissenstransfer (KIWit), der aus fünf Partner*innen mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Kompetenzen bestand und von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) gefördert wurde. Als Beitrag zum KIWit-Netzwerk etablierte die Stiftung Genshagen zwei Programme, um Nachwuchs zu fördern und Kulturinstitutionen Impulse für die Entwicklung ihrer diversitätsbewussten Personalstrategien zu geben. Ausgangspunkt beider Förderangebote waren die Barrieren (z. B. finanzielle Ressourcen, soziales Umfeld, kulturelles und soziales Kapital), welche motivierten und begabten benachteiligten jungen Menschen den Zugang zu kultureller Bildung und zum Kultursektor erschweren.[63]

Die *KIWit-School* war als Bildungsplanungsprogramm für junge Menschen mit eigener oder familiärer Migrationsgeschichte gedacht. Das Projekt sollte es diesen jungen Menschen ermöglichen, ihre Bildungsaspirationen im Kunst- und Kulturbereich zu verfolgen.[64] Das Programm unterstützte über 80 junge Menschen mit sehr praxisorientierten Modulen und Workshops. Dazu gehörten das Erlernen von: (a) konkreten Werkzeugen sowie Informationen zur Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfungen an den Hochschulen, (b) Präsentations- und Bewerbungstechniken, (c) Fördermöglichkeiten für Studierende.[65]

Das zweite Projekt, das *KIWit-Traineeprogramm*, hatte zum Ziel, Hochschulabsolvent*innen einen Berufseinstieg in öffentlich geförderte Kultureinrichtungen zu ermöglichen. In diesem zehnmonatigen Projekt unterstützten von der BKM geförderte Kunst- und Kultureinrichtungen neun Trainees mit Migrationsgeschichte durch die per-

57 Vgl. Diversity Ars Culture (o. D.): Wie wir arbeiten. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/wie-wir-arbeiten [16.05.2021].

58 Ebd.

59 Vgl. Aikins, Joshua Kwesi / Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Eine Expertise von Citizens For Europe. Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership. URL: https://vielfaltentscheidet.de/wp-content/uploads/2017/04/Final-für-Webseite_klein.pdf [21.02.2019]. 25.

60 Vgl. Crenshaw, Kimberle (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum *1989* (1). 139–167.

61 Vgl. Diversity Ars Culture (o. D.).

62 Nising Prabha, Lena / Mörsch, Carmen (2018): Statt »Transkulturalität« und »Diversität«: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Blumenreich, Ulrike / Dengel, Sabine / Hippe, Wolfgang / Sievers, Norbert (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18, Band 16. Bielefeld. 142.

63 Vgl. Akkoyun, Yasemin / Boitel, Sophie / Eder, Angelika / Neumeister, Stefanie (2020): Vorwort. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021]. 9.

64 Vgl. Stiftung Genshagen (Hg.) (2020). 12.

65 Vgl. ebd. 13.

sönliche Betreuung von Mentor*innen, die Stiftung Genshagen stellte die Traineegehälter zur Verfügung und beauftragte ein Evaluationsteam, das die Trainees und ihre Mentor*innen während der Durchführung des Projekts begleitete.[66] Die Einführung von Förderprogrammen wie der *KIWit-School* und des *KIWit-Traineeprogramms* sind dringend notwendig, um den Zugang junger Menschen mit unterschiedlichen Benachteiligungen hinsichtlich Kultureller Bildung zu unterstützen und ihnen den Einstieg in den Kultursektor zu erleichtern.

5 Handlungsempfehlungen für pluralistischere Darstellende Künste

Die Kulturpolitik spielt eine wesentliche Rolle bei der Schaffung eines Rahmens, in dem Diversität und Gleichstellung miteinander verbunden sind. Zusammen werden sie als Leitprinzip eines demokratischen Zugangs zum Bereich der Darstellenden Künste anerkannt. In dieser Hinsicht ist die Kulturpolitik für die Schaffung von Rahmenbedingungen zur Förderung der Gleichstellung und zum Abbau struktureller Zugangsungleichheiten verantwortlich.

Ausgehend von der Analyse des Diversitätsdispositivs werden die folgenden kulturpolitischen Handlungsempfehlungen ausgesprochen, um einen auf Fairness basierenden Diversitätsrahmen im Bereich der Darstellenden Künste zu schaffen.[67]

Bestimmung der Handlungsfelder der Diversität

Viele Beispiele in dieser Studie zeigen, dass kulturpolitischen Akteur*innen nicht immer klar ist, was unter Diversität zu verstehen ist. Es sollte deshalb klar definiert und kommuniziert werden, was mit Diversität gemeint ist, welche Facetten von Diversität als Handlungsschwerpunkte festgelegt werden und warum. Die Festlegung von Schwerpunktbereichen sollte als ein wichtiger Schritt gesehen werden, um die von historisch bedingter struktureller Ausgrenzung Betroffenen zu identifizieren und entschieden auf fehlende Chancengleichheit zu reagieren. Die verschiedenen Diskriminierungsformen überschneiden sich häufig. In diesem Zusammenhang schlagen beispielsweise Diversity Arts Culture und Citizens For Europe einen intersektionalen Ansatz zur Diversitätsentwicklung vor, bei dem der Schwerpunkt auf der Ansprache und Förderung von Künstler*innen liegt, die mehrfach von Ausgrenzung und Diskriminierung betroffen sind.

Die Anerkennung der Diversität ist untrennbar mit der Identitätsdimension der Kultur verbunden. Neben dem intersektionalen Identitätsaspekt der Diversität wird in dieser Studie die Auffassung vertreten, dass Multiperspektivität als Diversitätsansatz beim *Agenda-Setting* berücksichtigt werden sollte. In diesem Zusammenhang bezieht sich Multiperspektivität auf die Darstellung der Heterogenität von Ausdrucksformen, Wissen, Erfahrungen, Narrativen, Ästhetik, Sprachen und geografischen Räumen, in denen sich diese Dimensionen widerspiegeln.

Gleichheit als Grundprinzip

Eine auf Diversität ausgerichtete Politik für die Darstellenden Künste sollte sich mit der unausgeglichenen Machtstruktur in Institutionen und Fördersystem befassen, die Ungleichheiten erzeugt. Die Kulturpolitik hat in diesem Zusammenhang die Aufgabe, ausgrenzende Strukturen sichtbar zu machen und zu beseitigen. Daher sollte vor allem Gleichheit als Grundprinzip für die Diversifizierung des Wissens, einschließlich der Generierung, Verbreitung und Rezeption, angenommen werden. Demokratische Gleichheit bedeutet, dass neutrale Institutionen sowie ein entsprechendes Fördersystem geschaffen werden müssen, damit antidiskriminierendes Wissen gedeihen kann, was die Voraussetzung für Diversitätsentwicklung ist.

Diversität als übergreifendes politisches Ziel

Empirische Befunde zeigen eine große Diskrepanz zwischen kulturpolitischen Rahmenbedingungen und dem Anspruch eines pluralistischen Feldes der Darstellenden Künste. In der Kulturpolitik ist ein Mentalitätswandel erforderlich, um die Förderstruktur auf den Abbau von Zugangsbarrieren für unterrepräsentierte Künstler*innen auszurichten. Diese Studie kommt zu dem Schluss, dass die Diversifizierungsprozesse in den Darstellenden Künsten nicht losgelöst von der Transformation der Ideale, Werte, Reflexe und des Habitus der kulturpolitischen Entscheidungsträger*innen gedacht werden können. Ein Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik setzt voraus, dass Diversität als Ausgangspunkt und Querschnittsthema bei allen Förderentscheidungen berücksichtigt wird. Folglich sollte eine diskriminierungskritische Diversitätsperspektive als übergreifendes kulturpolitisches Ziel verankert werden.

Diversitätsorientierte kulturpolitische Planung und Strategien

Um Impulse für eine fortschrittliche Entwicklung im Bereich der Darstellenden Künste zu setzen, bedarf es einer

66 Vgl. ebd. 16 ff.

67 Die Handlungsempfehlungen basieren zum Teil auf der Dissertation der Autorin. Canyürek, Özlem (2022): Cultural Diversity in Motion. Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society. Bielefeld.

Diversitätsplanung mit klar definierten Zielen, Prioritäten und Strategien. Effiziente strukturelle Maßnahmen zur Diversitätsplanung beinhalten die Einführung allumfassender Diversitätsrichtlinien sowie konkreter Umsetzungsschritte. Es ist zu bedenken, dass die Ausrichtung der Kulturpolitik auf Diversität ein komplexer und kontinuierlicher Prozess ist, der in erster Linie auf politischem Willen, Engagement und Zusammenarbeit zwischen allen Ebenen der politischen Akteur*innen sowie Partner*innenschaften mit Organisationen der Zivilgesellschaft und Flexibilität in Entscheidungsprozessen beruht.

Obwohl sich diese Untersuchung auf die Kulturpolitik beschränkt, erkennt die Studie an, dass Kulturpolitik und Kulturmanagement bei der Entwicklung der Diversitätsplanung zusammengedacht werden sollten, wobei die unten aufgeführten Aspekte zu berücksichtigen sind:

» explizite Klärung, welche Dimensionen der Diversität als Grundlage für Darstellende Künste und Kulturpolitik sowie ihre Programme dienen;
» Unterstützung der Entwicklung eines auf Gleichberechtigung basierenden Diversitätsdiskurses und die Verbreitung von »Diversitätskompetenz«[68] für ein besseres Verständnis tief verwurzelter ausgrenzender Strukturen;
» Festlegung, was die Entwicklung von Diversität neben der Diversifizierung der Zusammensetzung des Personals und des Publikums sowie des Programms umfasst, wobei marginalisierte Künstler*innen und Kulturschaffende als Hauptakteur*innen in diese Diskussionen einbezogen werden;
» Einbeziehung von unterrepräsentierten Selbstorganisationen, Kulturinitiativen und Netzwerken, die sich für eine gerechtere Vertretung von Diversität einsetzen, als gleichberechtigte Akteur*innen in Diskussionen und Entscheidungsprozessen bei der Planung und Strategieentwicklung;
» Festlegung der vorrangigen Planungsbereiche (im Einklang mit der Definition von Zugänglichkeit und der ausdrücklichen Zugangsbarrieren für ausgegrenzte Künstler*innen und Gruppen);
» Festlegung kurz-, mittel- und langfristiger Ziele entsprechend den Prioritäten (Festlegung realistischer Ziele in Bezug auf das, was in jeder Phase der Entwicklung der Diversität erreicht werden soll);
» regelmäßige Überprüfung und Überarbeitung der Aktionspläne und Strategien, um die Fähigkeit der Kulturpolitik zu verbessern, aktiv und flexibel auf Diversität reagieren zu können;
» Skizzieren der bestehenden Diversitätsansätze auf Länder- und kommunaler Ebene und Schaffung eines holistischen Rahmens auf Bundesebene, der von guten Beispielen profitiert;
» Anerkennung von Soziokultur und Kultureller Bildung als Ergänzungen der Diversitätsentwicklung, die maßgeblich dazu beitragen, den Zugang zu und die Teilhabe an Kultur zu stärken, den Horizont über die westlich dominierte Form der Wissensproduktion hinaus zu erweitern und verschiedene Ästhetikformen und Aufführungsformate zu würdigen;
» Anerkennung der Kinder- und Jugendtheater als Multiplikatoren der Diversitätsentwicklung und Gestalter anti-diskriminatorischer Sehgewohnheiten von morgen, sowie dahingehende Abstimmung aller Planungs- und Fördermaßnahmen;
» Einrichtung eines bundesweiten »Lernlabors« für Diversitätsentwicklung wie Diversity Arts Culture in Berlin;
» Maßnahmen zur Diversitätsentwicklung in unterrepräsentierten geografischen Räumen (z. B. ländliche Räume und Kleinstädte);
» Befürwortung und Förderung der Mehrsprachigkeit in den Darstellenden Künsten;
» Ableitung von Perspektiven aus guten internationalen Modellen, die bereits weitere Fortschritte bei der Öffnung der Kulturlandschaft für unterrepräsentierte Künstler*innen gemacht haben;
» Bereitstellung von Antidiskriminierungsschulungen für die Kulturverwaltung;
» Unterstützung von künstlerischen Plattformen, Think Tanks, NGOs und kulturellem Aktivismus als Maßnahmen der Lobbyarbeit, um zur Schaffung eines gleichstellungsorientierten Diskurses über Diversität und zur Stärkung des kulturellen Pluralismus beizutragen;
» Zusammenarbeit mit Universitäten und Forschungseinrichtungen, die sich mit der Einbeziehung von Diversität in der Kulturlandschaft befassen und die Lücke zwischen Theorie und Praxis überbrücken;
» Wiederbelebung der gegenwärtigen Diversitätsansätze in der Kulturpolitik durch Einbeziehung einer heterogenen Gruppe von Kulturpolitikforscher*innen, um den derzeitigen engen Aktionsradius zu erweitern und diverse Sichtweisen und neue Impulse zu gewinnen.

Vertikale governance zwischen verschiedenen Ebenen der Politikgestaltung

Die Komplexität der Diversität sowie die derzeitigen fragmentierten, unkoordinierten und unverbundenen Ansätze zeigen, dass eine vertikale *governance* zwischen verschiedenen Entscheidungsträger*innen unerlässlich ist

68 Weitere Informationen zur Diversitätskompetenz, URL: https://diversity-arts-culture.berlin/angebote-und-veranstaltungen/diversitaets-kompetenz [10.01.2021].

für die Gestaltung einer vorausschauenden, aufgeschlossenen und dynamischen Kulturpolitik. Eine transparente Kulturpolitik erfordert eine vertikale Steuerungspolitik mit rechtsverbindlichen, klar definierten Zuständigkeiten und Aufgaben zwischen den kulturpolitischen Akteur*innen.

Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass die Verpflichtung der Länder und Kommunen, Maßnahmen zur Förderung der Kultur zu ergreifen, umgangen wird. Vielmehr sollte man sich vorstellen, gemeinsam dialogisch zu reagieren und einen Rahmen zu entwickeln, um die anhaltende Trägheit – die in gewissem Maße mit der legislativen und administrativen Segmentierung zusammenhängt – in der Kulturpolitik zu überwinden. Zu diesem kulturpolitischen Konsens gehört zweifellos eine explizite Definition der Bedingungen und des Umfangs der institutionsübergreifenden Zusammenarbeit und der Koordinierung von Handlungsfeldern sowie der Kompetenzverteilung zwischen kulturpolitischen Akteur*innen und Förderinstitutionen.

Neugestaltung der Förderstruktur

In ihrem derzeitigen Zustand ist die Förderstruktur nicht in der Lage, die treibende Kraft für die Verbesserung der Zugangsbedingungen unterrepräsentierter Künstler*innen und Gruppen zu Produktionsmitteln im Bereich der Darstellenden Künste zu sein. Ein diversitätsorientierter Fördermechanismus erfordert ausdifferenzierte Förderkriterien, die darauf hinwirken, eine gleichstellungsbasierte Diversitätsperspektive zu entwickeln, die auf die Umgestaltung der gesamten Darstellenden Künste ausgerichtet ist. Eine zukunftsorientierte Ausrichtung der Politik erfordert zudem die Überwindung von überholten Kategorien verschiedener Gattungen und Sparten des Theaters[69] sowie von Grenzen zwischen Hochkultur, Kultureller Bildung und Soziokultur.[70] Nachhaltige und strategische Fördermaßnahmen sollten daher mit einer umfassenden Diversitätsperspektive verbunden werden, um die Maßnahmen insbesondere zur strukturellen Förderung gleicher Zugangschancen zu harmonisieren.

Eine Beschränkung der Diversitätsförderung auf zusätzliche Förderprogramme birgt die Gefahr, Diversität auf migrations- und inklusionsbezogene Projektförderung zu reduzieren, anstatt sie als eines der zentralen Handlungsfelder der Politik der Darstellenden Künste anzuerkennen. Aktuelle Beispiele für ergänzende Diversitäts- und interkulturelle Förderprogramme lassen Zweifel daran aufkommen, ob sie geeignet sind, strukturelle Ausgrenzung und Diskriminierung zu bekämpfen und den pluralistischen Wandel im Bereich der Darstellenden Künste zu unterstützen. Kurzfristig ist es hilfreich, gezielte Förderangebote zu etablieren, um Zugangsbarrieren abzubauen und die Sichtbarkeit von unterrepräsentierten Künstler*innen und Gruppen zu erhöhen. Mittel- und langfristig sollte jedoch angestrebt werden, alle Fördermodalitäten nach Diversitätsrichtlinien zu gestalten. Dementsprechend sollten die Auswahlprozesse der Jurys und Jury-Gremien transparent sein und Diversitätskriterien widerspiegeln, um selbstbestätigende eurozentrische Entscheidungen zu vermeiden, insbesondere im Hinblick auf das vage Förderkriterium der »künstlerischen Qualität«.

Darüber hinaus empfiehlt die Studie, dass die Politik im Bereich der Darstellenden Künste Fördermaßnahmen zur Auszeichnung von Künstler*innen, Gruppen, Initiativen und Netzwerken schaffen sollte, die die Bedingungen der Diversitätsparameter erfüllen, anstatt die sogenannten »besten Diversitäts-/Interkultur-/Inklusions«-Projekte zu fördern. Die Studie kommt zu dem Schluss, dass die Förderung sprachlicher und regionaler Diversität (z. B. ländliche Räume) bei Förderentscheidungen in Betracht gezogen werden sollte.

Des Weiteren werden von der Mehrheit der Interviewpartner*innen als dringende Handlungsfelder genannt: (a) Maßnahmen zur Bekämpfung von Diskriminierung und Rassismus, (b) strukturelle Unterstützung für die künstlerische Entwicklung, (c) das Hinwirken auf den Abbau des Sozialarbeitsstempels (z. B. die Einführung weiterer Förderprogramme wie die #TakeCareResidenzen durch den *Fonds* – sie wurden von einigen Interviewpartner*innen als positives Beispiel hervorgehoben, da sie sich auf das künstlerische Schaffen und die Entwicklung von Künstler*innen konzentrierten und nicht auf deren ethnische Herkunft) sowie (d) die Vereinfachung von Antragsverfahren. Auch die unten aufgeführten, von den Interviewpartner*innen formulierten zentralen Punkte sollten als wesentliche Bestandteile von Fördermaßnahmen für Diversität betrachtet werden:

» perspektivische Förderung mit langfristigem Ansatz (z. B. neue Konzeptionsförderung in NRW) statt projektbezogener Förderung;[71]
» Vermeidung von temporären Trends bei Förderentscheidungen; Diversität ist keine »Phase«, sondern ein permanenter Prozess;[72]

69 Vgl. Schneider, Wolfgang (2016): Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft. Kulturpolitische Überlegungen zur Förderung der darstellenden Künste. In: Brauneck, Manfred / ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 635 f.

70 Vgl. Heinicke, Julius (2019): Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater. Berlin. 193.

71 Persönliches Gespräch mit Immanuel Bartz am 13.07.2021.

72 Persönliche Gespräche mit Immanuel Bartz am 13.07.2021 und mit Anis Hamdoun am 08.06.2021.

- Förderung von Selbstgestaltungsräumen (Ringtheater, foundationClass und Theater X sind Beispiele aus Berlin), die Vorbilder und Austauschorte für die Selbstermächtigung unterrepräsentierter Künstler*innen sind;[73]
- Förderung solidarischer Arbeit (z. B. Projekt *Solidarische Landschaften* aus der #TakeThat-Förderung des *Fonds*) und Vernetzung (z. B. das von der KSB-geförderte *PostHeimat*-Netzwerk) von Gruppen, damit sie sich gegenseitig neue Impulse und Perspektiven geben können, statt den Wettbewerb zwischen ihnen zu fördern;[74]
- Bildung diverser Gremien mit unterschiedlichen Personengruppen und unterschiedlichen Kompetenzen, um neue Aushandlungsprozesse über das Messen des ›Erfolgs‹ von Förderentscheidungen zu initiieren;[75]
- Entwicklung von Maßnahmen, um Freie Häuser, die staatliche Förderung erhalten, zur Einrichtung einer Jugendabteilung zu motivieren, auch wenn sie kein Jugendtheater machen;[76]
- Anerkennung und aktive Förderung von Kinder- und Jugendtheatern als Multiplikatoren für die Bekämpfung von Diskriminierung und Rassismus durch die Gestaltung der Sehgewohnheiten von morgen;[77]
- Einleitung von Nachwuchsprogrammen für Tätigkeiten in den Freien Darstellenden Künsten, insbesondere für Produktionsleiter*innen;[78]
- Einführung von Stipendien, die die künstlerische Produktion und die Kulturelle Bildung voneinander abhängig machen;[79]
- Einrichtung von Fördermitteln für Künstler*innen mit Behinderung mit langfristiger Perspektive und Schaffung eines »Zugangsbudgets« für Künstler*innen mit Behinderung, damit »Zugangskosten« (z. B. Kosten für Gebärdensprache, Extratransport, Personalassistenz) abgerechnet werden können;[80]
- Unterstützung von am Anfang ihrer Karriere stehenden Künstler*innen mit kurzfristigen Projekten;[81]
- Bereitstellung einer finanziellen Grundversorgung in Form eines Grundeinkommens für selbstständige Künstler*innen, damit diese eigenständig entscheiden können, wie viel sie in bestimmte Kosten (z. B. Probenraum, Übersetzung) investieren;[82]
- Einrichtung einer Beratungsstelle, die Künstler*innen bei der Antragstellung unterstützt;[83]
- Stärkung der Übersetzungsförderung.[84]

Auswertung der Maßnahmen und Datenerhebung

Prüfungs- und Auswertungsstrategien sind ein wesentlicher Bestandteil des Monitorings darüber, inwieweit die Ziele und Pläne mittel- und langfristig erreicht werden, um Fallstricke zu identifizieren und die Angemessenheit der Umsetzungsstrategien und -instrumente zu bewerten. Wie im Bericht von Citizens For Europe hervorgehoben wird, bilden die Datenerhebung und die Forschung zu unterrepräsentierten Künstler*innen sowie Zugangsbarrieren die Grundlage für die Steuerung und das Monitoring.[85] Des Weiteren sind die Überprüfung und die Weiterentwicklung der Datenerhebung von entscheidender Bedeutung für die Einführung eines konsolidierten kulturpolitischen Ansatzes, bei dem Diversität als Konzept in allen Phasen – von den Zielen bis zur Förderstruktur – verankert ist und dynamisch angepasst werden kann. Die Erhebung von Diversitätsdaten ist auch für die Festlegung spezifischer Prioritäten und die Schaffung kohärenter, nicht diskriminierender Diversitätsindikatoren für das Monitoring der Umsetzung dieser Prioritäten von Bedeutung. Insbesondere eine quantitative Erhebung von Diversitätsdaten ist notwendig, um die Weiterentwicklung der kulturpolitischen Planung zu gewährleisten und nachhaltige Effekte zu erzielen.

73 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu am 06.07.2021.
74 Persönliches Gespräch mit Immanuel Bartz am 13.07.2021.
75 Persönliches Gespräch mit Handan Kaymak am 07.07.2021.
76 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu am 06.07.2021.
77 Persönliches Gespräch mit Mirrianne Mahn am 08.07.2021.
78 Persönliches Gespräch mit Melmun Bajarchuu am 06.07.2021.
79 Persönliches Gespräch mit Golschan Ahmad Haschemi am 12.05.2021.
80 Persönliches Gespräch mit Nadja Dias am 20.05.2021.
81 Persönliches Gespräch mit Khadidiatou Bangoura am 24.06.2021.
82 Ebd.
83 Persönliches Gespräch mit Selin Kavak am 19.05.2021.
84 Persönliche Gespräche mit Sasha Amaya am 22.06.2021, mit Meriam Bousselmi am 17.06.2021 und mit Zwoisy Mears-Clarke am 02.07.2021.
85 Vgl. Aikins / Gyamerah (2016). 15.



Obwohl eine längst überfällige Diversitätsentwicklung für den heterogenen Bereich der Darstellenden Künste auf den Weg gebracht wurde, macht Özlem Canyürek in ihrer Studie weiterhin »vorherrschende koloniale Kontinuitäten« aus. Einer der Gründe sei, dass der »maßgebliche Einfluss auf die Entscheidungsfindung hinsichtlich der Programmgestaltung, der Theaterästhetik und der Personalpolitik« weiterhin bei der Intendanz alleine liege, die »mit außergewöhnlicher Macht ausgestattet« sei. Diese Verknüpfung zweier Dispositive, Diversität und Macht, scheint mir entscheidend (und die Hashtags #metoo und #metwo machten das bereits sinnfällig). Es gilt, die Intendanz als zentrierte Leitungsinstanz und Relikt aus Feudalismus und Militär oder die »herausragende Führungspersönlichkeit«, wie sie in Ausschreibungen häufig gefordert wird, durch eine gemeinsame Koordination zu ersetzen. So versammelte etwa die Initiative FAIRSTAGE bei ihrer letzten Konferenz im Februar 2022 Leiter*innen von Diversity Arts Culture, Vorstände des ensemble-netzwerks, 360°-Agent*innen sowie Akteur*innen von bereits kollektiv geleiteten Theatern, um an beiden Herrschaftsknoten gleichzeitig zu rütteln. Der neue Berliner Koalitionsvertrag sieht die Förderung von alternativen Leitungsmodellen indes vor. Er könnte – konsequent umgesetzt – auch bundesweit beispielhaft werden. Denn die Dekolonisierung der Theater hat erst begonnen.

Kevin Rittberger,

Dramatiker & Theaterregisseur

«



In der Verbindung von Diskurs und Praxis können die Freien Darstellenden Künste zur Erfindung und Etablierung einer ökologischen Nachhaltigkeitskultur beitragen. Wir müssen alle uns zur Verfügung stehenden Mittel nutzen, und zwar schnell, um die Dekarbonisierung nicht nur des Kunstsektors zu beschleunigen und einen gerechten Umgang mit Klimafolgen politisch mitzugestalten.



Prof. Dr. Sandra Umathum (HZT Berlin) & Dr. Maximilian Haas (UdK Berlin)

Performing Climate Action(s)

Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten

Maximilian Haas und Sandra Umathum

Vorbemerkung

Die ökologischen Krisen, die sich derzeit ausbreiten – Erderhitzung und Artensterben, steigende Meeresspiegel und Extremwetterereignisse, Verarmung und Verschmutzung, Versäuerung und Vergiftung von Böden, Luft und Wasser etc. – sind beispiellos in Geschwindigkeit und Ausmaß und so real wie schwer fassbar. Obwohl sie alle in irgendeiner Weise mit dem sogenannten Klimawandel zusammenhängen, lassen sie sich nicht generell auf ihn reduzieren. Es ist komplex. Wie können sich die Freien Darstellenden Künste für die Herausforderungen öffnen, die mit diesem ökologischen Komplex einhergehen – und zwar auf den Ebenen aller »drei Ökologien«[1], die Félix Guattari unterschied: der sozialen Ökologie von Technologie, Ökonomie und Politik, der mentalen Ökologie der Subjektivierungsweisen und der Umweltökologie? Wie muss sich die Freie Szene aber auch und vor allem in ihren Produktionsweisen neu formieren, um ihren Anteil an den Prozessen der Klimaerhitzung und Umweltzerstörung möglichst gering zu halten? Welche Rolle kann sie beim Verständnis und bei der Überwindung dieser Prozesse spielen, wenn nicht gar bei der Erfindung grundlegend anderer Formen der Produktion und Sorgetätigkeit, die sich modellbildend auf andere Bereiche gesellschaftlichen Wirtschaftens auswirken könnten?

Dieser Text ist im Sommer 2021 unter dem Eindruck starker ökopolitischer Spannungen entstanden: Während Hoch *Lucifer* mit 48,8 Grad Celsius in Sizilien den europäischen Hitzerekord brach und zahlreiche großflächige Brände im Mittelmeerraum verursachte, brachte das Tiefdruckgebiet *Bernd* verheerende Sturmfluten, die allein im Westen Deutschlands annähernd 200 Todesopfer forderten und mit 30 Mrd. € Aufbauhilfe kompensiert werden mussten. Zugleich erschien mit dem *Sechsten Sachstandsbericht des IPCC* einen Monat vor der Bundestagswahl der erste Report des Weltklimarats, dem zufolge ohne die sofortige, schnelle und drastische Reduktion von Treibhausgasemissionen selbst die Zwei-Grad-Marke bereits im Jahr 2050 überschritten wird. Extremwetterereignisse wie die genannten werden dann zur Tagesordnung gehören. Nicht zuletzt aufgrund dieser Prognosen und der Tatsache, dass keine der größeren Parteien in ihren Wahlprogrammen adäquate Pläne und Programme zur wirksamen Bekämpfung der Klimakrise vorzuweisen hatte, konnten Fridays for Future zum globalen Klimastreik am 24. September 2021 deutschlandweit mehr als 620.000 Menschen an einem regulären Schul- und Arbeitstag auf die Straße bringen.

Zugleich wurden die Vorbereitungen zu diesem Text aufgenommen, als innerhalb der Kunst und Kultur und so auch in den Freien Darstellenden Künsten ökologische Nachhaltigkeit zu einem Thema und Anliegen mit immer größerer Aufmerksamkeit und Zuwendung heranwuchs. Zahlreiche Initiativen, darunter theaterintern organisierte Projektgruppen sowie klimapolitisch agierende Einzelpersonen oder transdisziplinäre Bündnisse existierten längst, bevor die Arbeit an der Studie begann. Angesichts der voranschreitenden Klimakatastrophe und dem gleichzeitigen Versagen der Klimapolitik kamen weitere hinzu oder fanden Symposien, Workshops und Informationsveranstaltungen statt, denen dieser Text viel verdankt.

Auch wenn es auf den ersten Blick anders aussehen mag, sind die Freien Darstellenden Künste umweltpolitisch keine Marginalie: Gemessen an Wirtschaftszweigen wie der Industrie oder der Landwirtschaft sind etwa die Emissionen klimaschädlicher Treibhausgase sowie deren Minderungsmöglichkeiten zwar vergleichsweise gering; gemessen an den planetarischen Grenzen sind sie jedoch viel zu hoch. Zudem partizipieren die Freien Darstellenden Künste an einigen umweltpolitisch kritischen Branchen, wie dem Verkehrs- und Energiesektor oder

1 Guattari, Félix (1994): Die drei Ökologien. Wien.

der Gebäude-, Material- und Abfallwirtschaft. Mit anderen Worten: Ein Theater ist kein autonomes »Haus«, es ist ein operativer Knoten in einem ausgedehnten Netzwerk von Material-, Energie- und Diskursströmen, eine gesellschaftliche Infrastruktur. Innerhalb der Freien Szene sind die politischen Strategien zur ökosozialen Transformation dieser Infrastruktur divers: Viele verfahren *bottom-up*, andere *top-down*; einige formulieren Forderungen, andere Vorschläge, wieder andere machen sich gleich unabhängig von etablierten Institutionen und Förderstrukturen; einige konzentrieren sich auf den eigenen Betrieb, andere leisten teils branchen- und länderübergreifende Vernetzungsarbeit. Gemeinsam ist ihnen indes, dass sie zumeist weder spezifisch gefördert noch systematisch unterstützt werden. Sie werden vielmehr von engagierten Akteur*innen umgesetzt, die sich neben ihrer eigentlichen Arbeit organisieren. Das ist insofern untragbar, als der Schutz der natürlichen Lebensgrundlagen durch Artikel 20a des Grundgesetzes, durch das deutsche Klimaschutzgesetz und den European Green Deal als Ziel staatlichen Handelns fest verbürgt ist. Dies muss sich künftig auch in der öffentlichen Förderung von Nachhaltigkeitsinitiativen der Freien Darstellenden Künste abbilden.

Zu dieser Studie haben viele Menschen mit ihrem Wissen, ihrer Expertise und ihren Erfahrungen beigetragen und gemeinsam mit uns darüber nachgedacht, wie die Beiträge der Freien Szene zur Reduktion der CO_2-Emissionen und anderer schädlicher Umweltwirkungen aussehen können oder sollten. Auf den folgenden Seiten finden sich Maßnahmen, Ideen, Wünsche, Forderungen und Desiderate versammelt, denen wir begegnet sind. Sie sind in ständiger Erweiterung und Veränderung begriffen, und so bildet die Studie lediglich einen Status quo ab. Manche Aspekte darin werden – insofern eine bessere Klima- wie Förderpolitik einsetzt – hoffentlich bald überholt sein.

Unser besonderer Dank gilt unseren Gesprächspartner*innen aus den Bereichen Regie, Choreografie, Bühnenbild und Dramaturgie, künstlerische und technische Theaterleitung, Kulturpolitik und Verwaltung, aus Verbänden, Fonds und Stiftungen sowie Nachhaltigkeitsinitiativen und -beratung: Julia Asperska, Jérôme Bel, Jacob Sylvester Bilabel, Nicola Bramkamp, Sebastian Brünger, Yvonne Büdenhölzer, Amelie Deuflhard, Paddy Dillon, Katharina Fritzsche, Adrienne Goehler, Jens Gottschau, Benjamin Foerster-Baldenius, Konstanze Grotkopp, Ant Hampton, Christoph Hügelmeyer, Louisa Kistemaker, Jonas Leifert, Tabea Leukhardt, Bettina Masuch, Vivien Malzfeldt, Bettina Milz, Katia Münstermann, Muriel Nestler, Björn Pätz, Franziska Pierwoss, Julia von Schacky, Anne Schneider, Wolfgang Schneider, Stefanie Schwimmbeck, Nadine Vollmer, Joshua Wicke und Katharina Wolfrum.

1 Einführung: Klima – Diskurs und Politik

Nach den sommerlichen Hitzewellen der Jahre 2015, 2018 und 2019 und ihren dürrebedingten Ernteausfällen, nach der großflächigen Schädigung des Waldes durch Trockenheit und Insekten sowie den Unwettern und Orkanen von 2020 und 2021 in Deutschland ziehen nur noch wenige Stimmen (zumeist der politischen Rechten) in Zweifel, dass die Auswirkungen des rasanten Anstiegs der globalen Durchschnittstemperaturen nun auch in Mitteleuropa angekommen sind. Bekanntlich bilden die von Menschen verursachten Emissionen von Treibhausgasen eine zentrale Ursache für die Erderhitzung. Sie reichern sich in der Atmosphäre an und bilden dort eine Art Filter, durch den das Sonnenlicht zwar von außen eindringen kann, die von der Erdoberfläche reflektierte Wärmestrahlung aber teilweise gedämmt wird, sodass sich die unteren Luftschichten erwärmen. Das mit 87,1 % mengenstärkste unter diesen Gasen, das Kohlendioxid (CO_2),[2] zeichnet sich durch eine besonders hohe Verweildauer in der Atmosphäre aus; einmal emittiertes CO_2 addiert sich zu bestehenden Emissionen und wird das Weltklima für Jahrhunderte mit prägen. Durch diese Kumulation sowie durch die fortschreitende Zerstörung von natürlichen CO_2-Senken, wie Moore, Wälder und Grasländer, gerät das planetare Klimasystem zunehmend aus dem Gleichgewicht. Hinzu kommen die schwer absehbaren Folgen sogenannter *tipping points*, ereignishafter und irreversibler Veränderungen klimatischer Verhältnisse, verursacht durch selbstverstärkende Feedbackprozesse zwischen unterschiedlichen klimarelevanten Größen, etwa zwischen der Gletscherschmelze und der Absorption des Sonnenlichts (Albedo-Effekt) oder dem Auftauen des Permafrosts und der Klimawirkung des darin gebundenen Methans.

Im Jahr 2015 haben sich die Vereinten Nationen völkerrechtlich bindend darauf verständigt, die Klimaerhitzung auf deutlich unter zwei Grad und möglichst auf 1,5 Grad Celsius gegenüber dem vorindustriellen Niveau zu begrenzen, da die Klimafolgen jenseits dieses Zielkorridors nicht mehr kontrollierbar sein werden.[3] Der jüngst erschienene *Sechste Sachstandsbericht des IPCC*, eine umfassende Metastudie des Weltklimarats der UN,[4] be-

2 S. Umweltbundesamt (2021): Die Treibhausgase. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/klima-energie/klimaschutz-energie-politik-in-deutschland/treibhausgas-emissionen/die-treibhausgase [13.10.2021].

3 United Nations Framework Convention on Climate Change (2015): The Paris Agreement. URL: https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement/the-paris-agreement [13.10.2021].

4 IPCC (2021): Summary for Policymakers. In: Dies. (Hg.): Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge. URL: https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/ [13.10.2021].

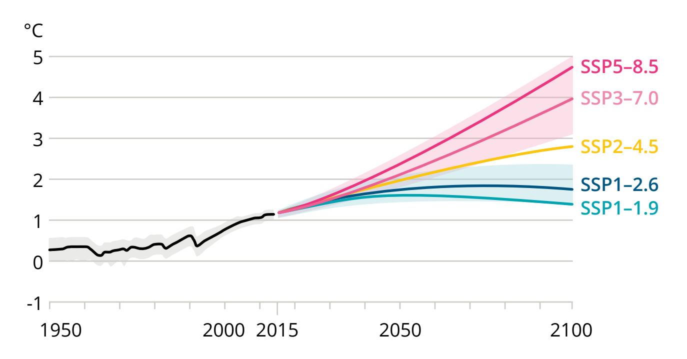


Abb. 1: Global surface temperature change relative to 1850–1900; IPCC (2021): Summary for Policymakers. In: Dies. (Hg.): Climate Change 2021: The Physical Science Basis. (AR 6). 29.

rechnet unterschiedliche Szenarien für den Klimawandel im 21. Jahrhundert. Die Hauptbotschaft darin: Setzt sich der Ausstoß von CO_2 im derzeitigen Maß fort, so wird das Zwei-Grad-Ziel bereits 2050 gerissen; Ende des Jahrhunderts wird die globale Durchschnittstemperatur dann bereits um 2,8 Grad zugenommen haben. Dies übertrifft alle bisherigen Befürchtungen der Klimawissenschaft. Nehmen die Emissionen allerdings mit fortschreitender fossiler Industrialisierung weiterhin zu, ist 2050 bereits eine Zunahme von 2,5 Grad erreicht, bis zum Ende des Jahrhunderts sogar von knapp fünf Grad. Die ökologischen Folgen einer solchen Entwicklung sind schwer zu prognostizieren und noch schwerer zu imaginieren. Der Sachstandsbericht berechnet aber auch ein positiveres Szenario, das die sofortige, schnelle und drastische Reduktion von Treibhausgasemissionen vorsieht: Aufgrund der Verweildauer des bereits emittierten CO_2 steigt die globale Durchschnittstemperatur auch hier bis zur Mitte des Jahrhunderts auf 1,5 Grad an, fällt dann jedoch wieder langsam ab und pendelt sich zum Ende des Jahrhunderts bei 1,3 Grad ein. Für das Erreichen dieses Szenarios müssen alle politischen Kräfte umgehend gebündelt werden. Je länger wir warten, desto mehr gerät es aus dem Bereich des Möglichen. Des Weiteren führt die Begrenztheit des verbleibenden globalen CO_2-Budgets dazu, dass späteres Handeln härtere Sparmaßnahmen erfordern wird, die dann schwerer zu finanzieren und politisch zu kommunizieren sein werden.

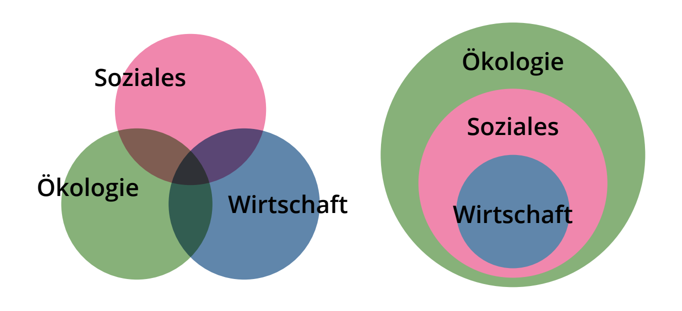


Abb. 2: Felix Müller CC-BY-SA 4.0, https://de.wikipedia.org/wiki/Drei-Säulen-Modell_(Nachhaltigkeit)

Das Klima bildet allerdings nur einen Teilbereich der ökologischen Problemlage und ökologische Nachhaltigkeit wiederum nur einen Teilbereich von Nachhaltigkeit überhaupt. Klassischerweise wird Nachhaltigkeit durch die drei Säulen Ökologie, Soziales und Ökonomie definiert. Das Verhältnis dieser drei Säulen zueinander ist indes umstritten: Die Metapher der Säule lässt sie gleichberechtigt, aber unabhängig nebeneinanderstehen. Das Diagramm der drei sich mittig überschneidenden Kreise betont hingegen ihre Schnittmenge im Sinne des integrativen Nachhaltigkeitsmodells (s. Abb. 2 links). Die ineinander gesetzten Kreise des Vorrangmodells (rechts) kennzeichnen die Ökonomie als Teil des Sozialen und dieses seinerseits als Teil der Ökologie. In jüngeren Debatten wird das Vorrangmodell um einen vierten Kreis erweitert, den der Kultur. Es reicht aber nicht, in der Zusammenschau der drei oder vier Bereiche ein sogenanntes ganzheitliches Nachhaltigkeitsverständnis anzulegen und Schnittstellen zu postulieren. Vielmehr gilt es, eine kritische Aufmerksamkeit für jene Punkte zu entwickeln, an denen ökologische, soziale und ökonomische (sowie kulturelle) Ansprüche konkurrieren oder konfligieren, diese Konflikte als ethische Spannungen zu analysieren und in der Praxis zu transformieren.

Als Ausdruck eines solchen Nachhaltigkeitsverständnisses trat 2016 die *Agenda 2030* der Vereinten Nationen in Kraft:[5] Die 17 Ziele nachhaltiger Entwicklung (*Sustainable Development Goals*, kurz: SDGs) schließen mit den Sofortmaßnahmen gegen den Klimawandel und seine Folgen (SDG 13) sowie der Bewahrung der Ozeane (SGD 14) und der Landökosysteme (SGD 15) drei Ziele ein, die sich direkt auf ökologische Nachhaltigkeit beziehen. Sie umfassen unter den 14 anderen Zielen aber auch politische Handlungsfelder der sozialen Gerechtigkeit wie Gesundheit, Ernährung, Bildung, Wohlstand, Gleichstellung und Armutsbekämpfung. Die strategische Verbindung von sozialer Gerechtigkeit und der Bewahrung der natürlichen Lebensgrundlagen wurde indes nicht in Parlamenten erfunden. Sie wurde mit der Idee der Klimagerechtigkeit auf den Straßen insbesondere des Globalen Südens geprägt und auf internationalen Kongressen von BIPoC-Aktivist*innen politisch formuliert. Der Anspruch der Klimagerechtigkeit gründet auf der Diagnose, dass sozial marginalisierte Gruppen am meisten unter den Folgen der anthropogenen Umwelt- und Klimazerstörung zu lei-

5 S. Vereinte Nationen (2015): Transformation unserer Welt: die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. Resolution der Generalversammlung. 70/1. Verabschiedet am 25. September 2015. URL: https://www.un.org/depts/german/gv-70/band1/ar70001.pdf sowie Die Bundesregierung (2015): Agenda 2030. Ziele für eine nachhaltige Entwicklung weltweit. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/nachhaltigkeitspolitik/ziele-fuer-eine-nachhaltige-entwicklung-weltweit-355966 [13.10.2021].

den haben, obwohl sie am wenigsten dazu beigetragen haben; mehr noch obliegt es vor allem den Sorgepraktiken von indigenen Gemeinschaften und von Frauen, die klimatischen Ursachen und Wirkungen abzufangen. So verbinden sich im Diskurs der Klimagerechtigkeit dekoloniale, feministische und antikapitalistische Ansätze und schreiben der internationalen Umweltpolitik so ein kritisches Moment der Intersektionalität ein. Die pauschalisierende Rede von der Klimakatastrophe als Menschheits- oder Generationenaufgabe ist dabei ebenso irreführend wie etwa das Großkonzept des Anthropozäns – als gäbe es diesen Anthropos, diesen Menschen im Kollektivsingular, der die Katastrophe sozial und geopolitisch undifferenziert zu verantworten oder zu erleiden hätte.

2 Betriebsökologie, materielle Infrastrukturen und nachhaltige Produktion

Es ist den neuen klimaaktivistischen Bewegungen, speziell Fridays for Future und Extinction Rebellion, aber auch der Zäsur durch die Coronapandemie mit zu verdanken, dass sich in den letzten Jahren in diversen Netzwerken und Veranstaltungen der Freien Darstellenden Künste ethische und praktische Antworten auf die Umweltkatastrophen im Umfeld der anthropogenen Klimaerhitzung gebildet haben. Hier werden viele interessante Maßnahmen entwickelt und *bottom-up* implementiert, sodass sich die Studie im Folgenden weitgehend darauf beschränkt, diese darzustellen, umweltpolitisch zu kontextualisieren und Konsequenzen für die Förderung abzuleiten. Querschnittsartig adressieren sie alle betrieblichen Tätigkeitsfelder von der künstlerischen und kuratorischen Arbeit über die Verwaltung, die Gewerke, das Gebäudemanagement bis hin zum Publikum als Komponenten einer umfassenden Betriebsökologie. Zu ihrer nachhaltigen Transformation müssen dementsprechend auch alle Akteur*innen im Umkreis der Organisationen und Produktionen der Freien Darstellenden Künste koordiniert zusammenwirken. Das Ziel einer solchen Transformation sollte es sein, das Bewahrenswerte an den Freien Darstellenden Künsten durch betriebsökologische Eingriffe zukunftsfähig zu machen, aber auch ein kritisches Bewusstsein für jene Aspekte zu kultivieren, die nicht nur der ökologischen, sondern auch der sozialen, ökonomischen und künstlerischen Nachhaltigkeit zuwiderlaufen und die im Zuge einer solchen Transformation aufgegeben werden sollten. Nachhaltige Innovation bedeutet stets auch Exnovation, d. h. etwas loszulassen, etwas zu vergessen, etwas zu verlernen.

Wo also liegen die betriebsökologisch relevanten Hebel? Welche Mittel und Kenntnisse sind zu ihrer Betätigung vonnöten? Wie lässt sich nachhaltiges Produzieren in bestehende Abläufe integrieren? Wo müssen die Abläufe selbst verändert werden? Welchen Beitrag können Künstler*innen, Kurator*innen, Gewerke, Verwaltung und Politik leisten?

2.1 Klimabilanzierung und strategisches Nachhaltigkeitsmanagement

Der effizienteste Weg zu einer nachhaltigen Betriebsökologie ist ein strategisches Umweltmanagement bzw. eine umfassende Nachhaltigkeitsstrategie. Diese setzen allerdings die Erstellung einer Klimabilanz voraus. Bevor wir die Klimawirkung unserer Organisationen und Produktionen in den Freien Darstellenden Künsten reduzieren können, müssen wir wissen, wo überhaupt welche Emissionen anfallen. Das Pilotprojekt *Klimabilanzen an Kulturinstitutionen* der Kulturstiftung des Bundes (KSB) bildet die erste und bislang einzige systematische Studie zu diesem Thema in Deutschland. Die KSB hat 19 kulturelle Einrichtungen unterstützt, ihre Emissionen zu erheben und in einer Bilanz auszuweisen.[6] Mit Kampnagel (Hamburg) und dem Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main) waren auch zwei Institutionen der Freien Szene mit dabei. Die Studie stützt sich methodisch auf das Greenhouse Gas (GHG) Protocol, den wichtigsten internationalen Standard zur Bilanzierung von Treibhausgasemissionen.[7] Dieser ermittelt die anfallenden Emissionen von Organisationen nach drei Bereichen (*scopes*): Scope 1 umfasst alle Emissionen, die durch Verbrennung fossiler Energieträger innerhalb der Organisationen selbst anfallen. Dies schließt etwa Heizung und Kühlung, aber auch Kraftstoff für Fahrzeuge ein. Scope 2 enthält die indirekten Treibhausgasemissionen aus dem Bezug von Energie, vor allem in Form von Strom und Fernwärme. Scope 3 versammelt alle anderen indirekten Emissionen von vor- und nachgelagerten Aktivitäten. Diese bilden den (nicht nur) bei Kulturinstitutionen am schwersten zu bilanzierenden Bereich. Hier muss zunächst die Systemgrenze der Organisation bestimmt werden, d. h. jeweils entschieden, welche Faktoren ein- und welche ausgeschlossen werden, wie weit also der betriebliche Einfluss (im Sinne der Bilanz) reicht. Dafür wiederum ist eine Wesentlichkeitsanalyse vonnöten, die sich auch in einem Leitbild niederschlagen kann, welches das Selbstverständnis und den Anspruch der Organisation in puncto Nachhaltigkeit ausweist.

6 S. Kulturstiftung des Bundes (2021): Klimabilanzen in Kulturinstitutionen: Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf [13.10.2021].

7 In Anlehnung an das Kyoto-Protokoll werden hier die sieben wichtigsten Treibhausgase berücksichtigt und als CO_2-Äquivalente ausgewiesen. Neben Kohlendioxid (CO_2) zählen Methan (CH_4), Lachgas (N_2O), Fluorkohlenwasserstoffe (FKW), perfluorierte Kohlenwasserstoffe (PFCs), Schwefelhexafluorid (SF_6) und Stickstofftrifluorid (NF_3) dazu.

Wie das Gesamtergebnis der KSB-Studie zeigt, bilden die Emissionen der extern bezogenen Energie (Scope 2, 45 %) den größten Teil der Gesamtemissionen, gefolgt von den vor- und nachgelagerten Aktivitäten (Scope 3, 33 %) und den selbst verbrannten Energieträgern (Scope 1, 21 %).[8] Innerhalb des emissionsstärksten Scope 2 bildet wiederum der Stromverbrauch mit 64 % den größten Posten. Dies ist insofern instruktiv, als der Stromverbrauch einen vergleichsweise leichtgängigen Hebel zur Verbesserung der Bilanz darstellt: Eine einfache Umstellung auf Ökostrom senkt die realen Emissionen gegen null. Dass Scope 3 in der Studie nur den zweitgrößten Posten unter den drei Scopes bildet, mag zunächst verwundern, insofern er den ganzen Bereich der Mobilität von Künstler*innen und Mitarbeiter*innen, aber auch von Zuschauer*innen enthält. Dabei muss man aber beachten, dass unter den teilnehmenden Kulturinstitutionen diejenigen mit einem reisenden Spielbetrieb in der Minderzahl waren und diese ihre Reisen zudem teilweise nicht bilanziert haben.

Aufgrund dieser Umstände ist es kaum möglich und wenig sinnvoll, die Kulturinstitutionen untereinander zu vergleichen: Die Unterschiede der Produktionsweisen, aber auch der institutionellen Voraussetzungen (etwa der Gebäude- und Personalstruktur) sind zu groß.[9] Die Zahlen dienen vielmehr dem Selbstvergleich einzelner Institutionen über die Zeit, d. h. dem individuellen Fortschritt. Hierzu ist die kontinuierliche Fortführung und Verbesserung der Messtätigkeiten vonnöten. Durch strukturelle Förderung müssen Stellen bzw. Kapazitäten geschaffen werden, die die Erhebung der Kennzahlen fortführen bzw. überhaupt erst einführen. Daneben sind Angebote zur Weiterbildung, zur Beratung und Begleitung sowie zum Wissenstransfer zwischen den Akteur*innen vonnöten, wie sie die KSB vorgelegt hat. Diese sollten fortwährend und für alle Institutionen der Freien Darstellenden Künste bereitgestellt werden, sodass dem KSB-Pilotprojekt eine kontinuierliche Praxis auf breiter Basis folgen kann.

Auf Grundlage einer solchen Klimabilanz lässt sich dann ein strategisches Nachhaltigkeitsmanagement aufsetzen. Hierzu bietet sich der Deutsche Nachhaltigkeitskodex (DNK) an, der neben der ökologischen auch die soziale und ökonomische Nachhaltigkeit einer Organisation zu ermitteln und zu gestalten hilft. Vom Rat für Nachhaltige Entwicklung der Bundesregierung konzipiert, bildet er auch einen Transparenzstandard für die formale Berichterstattung der Nachhaltigkeitsbemühungen, wie sie bereits in einigen Bundesländern und von Bundesbeteiligungsbetrieben gefordert werden. Richtet sich der DNK, wie etwa auch das reine Umweltmanagementsystem EMAS,[10] vor allem an stehende Institutionen einer gewissen Größe, so arbeitet das Aktionsbündnis Nachhaltigkeit derzeit an einem frei verfügbaren CO_2-Rechner für die Kultur, der auch von Freien Gruppen und für einzelne Produktionen verwendet werden kann.[11] Mit dem Rechner können Energie- und Wasserverbrauch, Abfall und Recycling sowie Publikumsverkehr, Dienstreisen und Transporte in CO_2-Äquivalenten bilanziert werden. Die Ergebnisse können dann zur Reflexion der eigenen Prioritäten dienen und in eine Umweltstrategie überführt werden. Die Erstellung eines solchen DNK-Berichts ist wie die einer CO_2-Bilanz kein Hexenwerk, bereitet aber den ohnehin schon überlasteten Personen und Organisationen im Feld zusätzliche Arbeit. Diese Arbeit muss strukturell und finanziell gefördert werden, statt sie, wie bislang zumeist, an freiwillige Aktivitäten in AGs zu delegieren. Durch Fortbildungen, Austauschformate, zusätzliche Stellen/prozente und allgemein Foren dessen, was man als *carbon literacy* bezeichnet, müssen die Akteur*innen unterstützt werden, ihre Betriebsökologien und Produktionsweisen kritisch zu analysieren.

Wie ein Blick auf Großbritannien zeigt, lohnt sich eine solche Selbstanalyse: Mit Unterstützung der Initiative Julie's Bicycle und des Arts Council England bilanzieren dort mehr als 800 Organisationen ihre Emissionen und teilen

8 S. Kulturstiftung des Bundes (2021). 19. Wir beziehen uns hier wie im Folgenden auf das Gesamtergebnis aller 19 Kulturinstitutionen, da die Datenlage zu den zwei Freien Theatern nicht ausreicht, um repräsentative branchenspezifische Aussagen zu treffen.

9 Selbstverständlich ist es möglich, die Emissionen in CO_2-Äquivalenten in generischen Größen wie der Anzahl der Mitarbeiter*innen und Zuschauer*innen, der Quadratmeterzahl der Nutzfläche oder der Fördersumme abzubilden. Ab einer gewissen repräsentativen Breite und systematischen Tiefe der Datenerhebung, wie sie in Großbritannien mit gut 800 seit zehn Jahren bilanzierenden Organisationen vorliegt, mag dies auch insofern sinnvoll sein, als sich vergleichbare Institutionen vernetzen können und Erfahrungen austauschen. Die Datenlage und Datenqualität in Deutschland lassen solche Vergleiche aber noch nicht zu. S. Julie's Bicycle (2021a): Culture, Climate and Environmental Responsibility: Annual Report 2019 – 20. URL: https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2022/01/ACE-JB-annual-report-2019-20.pdf [23.02.2022].

10 Das Eco Management and Audit Scheme (EMAS) wurde 2010 von der Europäischen Union als standardisiertes System des Ökomanagements und der Umweltbetriebsprüfung eingeführt. Es wird in der Szene etwa von der Kulturstiftung des Bundes, den Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin (KBB) GmbH und von PACT Zollverein in Essen angewandt.

11 Der CO_2-Rechner wird voraussichtlich ab März 2022 kostenfrei zur Verfügung stehen. S. Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit (2021): Pilotprojekt CO_2-Rechner für die Kultur. URL: https://aktionsnetzwerk-nachhaltigkeit.de/projekte/pilotprojekt-co2-rechner-in-deutschland/ [13.10.2021]. Er basiert auf den Creative Green Tools von Julie's Bicycle, die bereits von mehr als 5.000 Organisationen in 50 Ländern verwendet werden. S. Julie's Bicycle (2021b): Creative Green Tools. URL: https://juliesbicycle.com/reporting/ [13.10.2021].

sie miteinander.[12] Aufgrund der Datenqualität und -fülle sowie der transparenten Kommunikation können sich Institutionen in ihrer Nachhaltigkeitsarbeit effektiv vernetzen. Mögen die institutionellen Voraussetzungen jeweils verschieden sein, die praktischen Probleme wiederholen sich und können durch spezifischen Erfahrungsaustausch zwischen Akteur*innen, die vor ähnlichen Herausforderungen stehen, besser angegangen werden.

2.2 Nachhaltige Gebäude

Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland haben eine starke Tradition der Nach- und Umnutzung alter Gebäudesubstanz in den Städten, vor allem der industriellen. Produktionshäuser und Spielstätten wie Kampnagel (Hamburg), Tanzhaus NRW (Düsseldorf), Ringlokschuppen Ruhr (Mülheim), Naxoshalle (Frankfurt am Main), Theater Rampe (Stuttgart), Uferstudios (Berlin) oder PACT Zollverein (Essen) sind in ehemaligen Bahndepots, Fabrik- oder Lagerhallen untergebracht, die oft große, weitestgehend ungedämmte Boden- und Dachflächen haben – in puncto Energieeffizienz ein Graus. Die Bespielung dieser Orte ist aber nicht nur für das kulturelle Erbe der Freien Darstellenden Künste entscheidend, die sich teilweise aus der gegenkulturellen Besetzung dieser Orte entwickelten. Sie ist auch für die Orte selbst entscheidend, die ohne diese künstlerischen Interventionen vielleicht längst abgerissen oder als *real-estate*-Filetstücke in Bestlage an private Investoren verkauft und so der öffentlichen Nutzung entzogen worden wären. Es besteht hier also eine ethische Spannung zwischen verschiedenen Formen der Nachhaltigkeit: soziale, kulturelle und städtebauliche Nachhaltigkeit auf der einen Seite, ökologische Nachhaltigkeit auf der anderen. Diese Spannung lässt sich nicht leicht auflösen.

Bei der institutionellen Nachhaltigkeitsarbeit spielen die Gebäude eine zentrale Rolle. Sie sind für das Gros der Treibhausgasemissionen in Scope 1 und 2 nach dem GHG Protocol verantwortlich, etwa durch Heizung, Kühlung oder Stromverbrauch. Zudem bedingen und strukturieren sie die Prozesse innerhalb einer Institution, insbesondere auch im Hinblick auf die ökologische Nachhaltigkeit. Allerdings ist aufgrund der baulichen Differenzen eine institutionenübergreifende Strategieentwicklung schwierig. Außerdem sind Gebäude recht schwerfällige Hebel der ökologischen Nachhaltigkeitsarbeit: Wirksame Maßnahmen schließen oft teure Umbauten ein, zu deren Finanzierung die Institutionen auf ihre Träger und Förderer in Bund, Ländern und Kommunen angewiesen sind. Daneben gibt es jedoch auch Maßnahmen, die vergleichsweise günstig und im laufenden Betrieb implementiert werden können.

Unter den Großprojekten steht die energetische Sanierung der Gebäude, wie sie etwa am Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main) und am Hebbel am Ufer HAU2 (Berlin) vorgenommen wurde und auf Kampnagel (Hamburg) und am Tanzhaus NRW (Düsseldorf) bevorsteht, an erster Stelle. Hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Gebäudehülle: Wände, Dächer und Böden müssen wärmeisoliert werden, um den Energieaufwand für Heizung und Kühlung zu verringern. Dem stehen teils Bestimmungen des Denkmalschutzes entgegen, gerade wenn es um historische Fassaden geht. Beim Verringern der Emissionen im Gebäudeinneren geht es zunächst darum, die Gebäudeteile so voneinander abzugrenzen, dass sie selektiv geheizt oder gekühlt werden können. Zudem kann es angeraten sein, die Heizungsanlagen durch klimafreundlichere Alternativen wie Wärmepumpensysteme, Solarthermie, Holz- oder Pelletheizungen sowie Fernwärme zu ersetzen. Auch die Benutzung der Räume bildet einen großen Hebel: So kann die Verhaltensänderung der Mitarbeiter*innen bezüglich des Heizens und Lüftens den Energieaufwand ebenso senken wie die geschickte Positionierung der Arbeitsplätze zu den Heizkörpern. Intelligente Steuerungssysteme der Heizungen und Kühlungen mit Nachtabsenkung in den Büro- und Verwaltungsräumen verringern die Zeiten, in denen überhaupt geheizt oder gekühlt wird. Was den Strom betrifft, sind LED-Beleuchtung und Bewegungsmelder auf den Fluren und Toiletten ebenso hilfreich wie Steckdosen mit An-/Ausschaltern oder Zeitschaltuhren für Bürogeräte, um Stand-by-Verbräuche zu vermeiden.[13]

Die Kühlung stellt ein doppeltes Klimaproblem dar, denn Klimaanlagen verbrauchen nicht nur Strom: In der KSB-Studie machen Kältemittelverluste durch Leckagen 11 % der in Scope 1 erhobenen Emissionen aus.[14] Es ist daher sinnvoll, auf die Umweltverträglichkeit von Kältemitteln zu achten und den Einsatz von Klimaanlagen soweit wie möglich durch klimaneutrale Kühlung, etwa durch Formen der Beschattung (vorgelagerte Baukörper, Bäume oder Markisen), zu ersetzen. Strom kann zumeist baulich einfach und kostengünstig durch Photovoltaik-Module (PV) auf Dachflächen selbst erzeugt werden. Wenn die Speicherung vor Ort zu aufwendig ist, kann die überschüssige Energie direkt in das Stromnetz eingespeist werden – und so auch anderen eine nachhaltige Lebensweise erleichtern. Gerade der Kühlungsbetrieb ist für die Verwendung des PV-Stroms geeignet, denn dieser wird insbesondere tagsüber im Sommer gebraucht, wenn die Sonne scheint. Grundsätzlich muss man bei infrastrukturellen Maßnahmen am Gebäude das Verhältnis von energetischem Aufwand und Nutzen abwägen: Manchmal ist es ökologisch nachhaltiger, eine bestehen-

12 S. Julie's Bicycle (2021a).

13 S. Kulturstiftung des Bundes (2021). 25.

14 Ebd. 18.

de Infrastruktur zu nutzen, bis sie das Ende ihres Lebenszyklus erreicht hat, anstatt sie sofort durch eine neue Anlage zu ersetzen, gerade wenn diese ressourcenintensive Komponenten wie Batterien enthält. Bei ohnehin anstehenden Maßnahmen an Gebäude und Infrastruktur sollte ökologische Nachhaltigkeit das entscheidende Kriterium sein, nicht zuletzt auch mit Blick auf die ökonomische Nachhaltigkeit: Durch progressive CO_2-Besteuerung und Ressourcenknappheit werden die Preise für fossile Energieträger auch künftig weiter steigen.

2.3 Materielle Infrastruktur und Kreislaufwirtschaft

Die Institutionen und Organisationen der Freien Darstellenden Künste partizipieren jedoch nicht nur an der Gebäude- und Energiewirtschaft, sondern auch an diversen Materialflüssen. Sie beschaffen Material, verarbeiten es und geben es, zumeist in Form von Abfall, wieder ab. Ein großer Teil dieses Materials wird nicht nachhaltig produziert, ineffizient genutzt und so bearbeitet, dass es nicht wieder- oder weiterverwendet werden kann. Neben der Ausstattung von Produktionen gehören insbesondere auch das Catering mit Speisen und Getränken sowie die Verwaltung und Öffentlichkeitsarbeit mit ihrem Bedarf an Papier und Verbrauchsmaterialien zu den materialintensiven Tätigkeitsbereichen. Aber auch die Beschaffung für Gebäudemanagement und Technik fällt ins Gewicht. Wie schon der betriebswirtschaftliche Begriff der »Beschaffung« selbst anzeigt, geht es hier allein um die Versorgung mit Waren; ihre Erzeugung und Entsorgung bleiben unberücksichtigt – oder vielmehr: Sie werden externalisiert. Selbstverständlich lässt sich Materialwirtschaft auch anders denken: umfassender, integriert und vor allem zirkulär.

Aktuell sind etliche Initiativen bemüht, sich auf Prinzipien der Kreislaufwirtschaft in den Produktionsweisen der Freien Darstellenden Künste einzulassen, mithin den Neuwarenbedarf und das Abfallaufkommen zu reduzieren.[15] Mit dem Haus der Materialisierung wurde 2020 ein Dach für verschiedene Initiativen der ökologischen Materialwirtschaft in Berlin errichtet; es versammelt ein *Repair*-Café, einen Lebensmittelverteiler, Werkstätten für Selbsthilfe und Projektarbeit, einen Lastenradverleih, Gebrauchtmaterialmarkt und Leihladen. Seit etwa zehn Jahren statten die Hanseatische Materialverwaltung und das Kostümkollektiv die Produktionen der Freien Szene in Hamburg bzw. Berlin aus. Die Berliner Kunst-Stoffe wurden als erstes Wiederverwendungszentrum in Deutschland bereits 2006 gegründet. Diese Organisationen sind lokal und überregional gut vernetzt und haben eine große Strahlkraft. Gleichwohl kämpfen sie zumeist ums Überleben und können das Potenzial ihrer Ansätze nicht ausschöpfen. Es braucht eine strukturelle Finanzierung und institutionelle Bündelung der kreislaufwirtschaftlichen Initiativen in geografisch und architektonisch geeigneten Gebäuden sowie digitale Plattformen, die über das lokale Angebot zur nachhaltigen Materialwirtschaft informieren.

Vor diesem Hintergrund sind die Forderungen der Berliner Szene nach einem zentralen Ort, an dem die genannten Initiativen zusammengeführt und ausgebaut werden können, nur verständlich. Die Erfahrung der Hanseatischen Materialverwaltung belegt die Wichtigkeit der zentralen Lage, die sowohl die Logistik des An- und Abtransports von Material erleichtert als es auch begünstigt, dass Künstler*innen vorbeischauen, um sich zu Konzepten anregen zu lassen und sich untereinander zu vernetzen. Ein solcher Ort sollte im Wesentlichen alle Gewerke versammeln, die auch in den Stadt- und Staatstheatern zu finden sind, zumindest aber einen Material- und Kostümfundus sowie die Ausleihe von modularen Bühnenelementen und Technik, die durch kundiges Personal gewartet werden. Zudem sollte eine solche Institution über ausreichend Lagerstätten für Ausstattung verfügen, sodass etwa Bühnenbilder nach Aufführungsserien nicht entsorgt und später im Fall von Wiederaufnahmen neu hergestellt werden müssen. Für eine effiziente Nutzung ist des Weiteren ein gut gestaltetes und gepflegtes Onlineportal vonnöten, das die relevanten Informationen bereitstellt und die Bestände der Fundus in einer »Materialbibliothek« abbildet.

Ein solches Zentrum der materiellen Infrastruktur für die Freien Darstellenden Künste wäre sicher für viele Städte und Regionen wünschenswert und effektiv im Sinne der ökologischen Nachhaltigkeit. Aber auch der ökonomischen Nachhaltigkeit ist es zuträglich: Die Institutionen und Organisationen der Freien Szene müssten dann selten genutzte Komponenten von Ausstattung oder technischem Equipment nicht individuell anschaffen, aufbewahren und warten, sie könnten diese schlicht mit anderen teilen.

15 Die AG Nachhaltigkeit des Bundesverbands der Freien Darstellenden Künste e. V. (*BFDK*) erarbeitet derzeit einen entsprechenden Forderungskatalog. Das Bündnis Freie Szene Berlin hat 2021 mit dem Zentrum für Kulturforschung eine »Potentialanalyse zur materiellen Infrastruktur für freie Kulturschaffende in Berlin« durchgeführt, aus der als praktische Resultate eine interaktive Karte von Materialinitiativen sowie eine Online-Materialbibliothek folgen werden. Die Kulturstiftung des Bundes veranstaltete 2021 unter dem Titel *Kreislaufwirtschaft im Kulturbetrieb* eine öffentliche Workshopreihe mit Materialinitiativen in Berlin, Leipzig und Frankfurt am Main. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/kreislaufwirtschaft_im_kulturbetrieb.html [13.10.2021].

2.4 Nachhaltige Produktion

Eine materielle Infrastruktur wie die beschriebene erleichtert das ökologisch nachhaltige Produzieren in den Freien Darstellenden Künsten ungemein und etabliert es strukturell als neue Normalität. Produktionen können aber auch bis dahin schon nachhaltig wirtschaften – und tun dies bereits in vielen, oft auch künstlerisch sehr interessanten Fällen. Grundsätzlich gilt hierbei die Faustformel: vermeiden, verringern, kompensieren. Dies bedeutet, dass zunächst die ressourcenintensiven Aspekte und Elemente einer geplanten Produktion auf ihre künstlerische Wesentlichkeit geprüft und nach Möglichkeit durch eine andere Lösung obsolet gemacht werden sollten. Der künstlerisch notwendige Ressourcenaufwand sollte dann auf eine möglichst effiziente Weise gedeckt werden. Unvermeidliche Emissionen von Treibhausgasen oder ihren Äquivalenten sollten schließlich kompensiert bzw. durch regenerative Energiequellen gesenkt werden.[16] Auf diesem Weg ist es möglich, nach dem *Net-Zero-Standard* klimaneutral zu produzieren, d. h. durch systematische Verbesserung der Umweltleistung im Zuge einer Produktion nur Emissionen zu verursachen, die an anderer Stelle wieder gebunden werden können. Im Rahmen der aktuellen Strukturen von Produktion und Förderung ist ein solches Modell nur bedingt umsetzbar. Es bedarf einer Reorganisation des künstlerischen Prozesses und seiner Rahmenbedingungen nach dem Grundsatz, den Lebenszyklus der Elemente bei minimalem Ressourcenaufwand auszureizen und mithin Neuanschaffungen und Abfall zu reduzieren.

Hierzu ist eine enge, interne und externe Vernetzung der Freien Szene vonnöten sowie ein elastischer künstlerischer Ansatz. Denn ein gleichsam theoretisch im Atelier entworfenes Bühnenbild wird nicht so nachhaltig zu produzieren sein wie ein Ausstattungskonzept, das von dem ausgeht, was vor Ort verfügbar ist. Es geht hier im Grunde um so etwas, wie eine materielle Heteronomie der Künste im Sinne der ökologischen Reziprozität. Das lokale Angebot zur materiellen Umsetzung sollte Bedingung der künstlerischen Erfindung sein. Elastizität ist allerdings auch bei der zeitlichen Planung einer Produktion nötig: Der nachhaltigste Beschaffungsweg ist oft nicht der schnellste (oder der günstigste). Dies muss durch bewegliche Produktions- und Abrechnungszeiträume seitens der Häuser und Fördermittelgeber ermöglicht werden. Zudem sollte die künstlerische Entwicklung der Produktion vorausschauend und konsequent erfolgen, um etwa Last-minute-Käufe mit individuellem Expressversand zu vermeiden.

Nachhaltige Alternativen erfordern mehr Zeit und Planungskapazitäten, von der Beschaffung und Bearbeitung des Materials bis zur Lagerung und Zuführung zu einer sinnvollen Nachnutzung oder verantwortlichen Entsorgung. Dabei wird der Kostenaufwand aber nicht notwendig erhöht: Ökologisch nachhaltige Produktionen geben mehr Geld für Personal und weniger für Materialien aus und tragen so zur sozialen Nachhaltigkeit bei. Dies muss sich auch in den Förderrichtlinien und -programmen abbilden: Mag die Sachmittelförderung zum initialen Aufbau nachhaltiger Strukturen sinnvoll sein, sollte der Fokus der Förderung klar auf Personen liegen. Diese Personen müssen freilich auch in puncto nachhaltiger Produktion informiert, unterstützt, vernetzt und weitergebildet werden. Hierzu sind Angebote wie das KSB-Pilotprojekt, das von Paddy Dillon herausgegebene *Theatre Green Book*, einer Publikationsreihe zur ökologisch nachhaltigen Transformation des Theaterbetriebs, sowie Veranstaltungen und Weiterbildungen wie die des Aktionsnetzwerks Nachhaltigkeit und des Instituts für Zukunftskultur vonnöten. Sie sollten aber um die strukturelle Förderung von Spezialist*innen zur nachhaltigen Begleitung von Produktionen ergänzt werden – *Green Consultants*, wie sie bereits in der Filmbranche breit zum Einsatz kommen. Zudem ist eine zentrale Anlaufstelle nötig, ein koordinierendes Büro oder ein Desk, der ortsspezifische Informationen zur nachhaltigen Produktion sammelt und bereithält, in Person und online.

Es besteht ein gewisses Risiko, dass der Fokus auf Betriebsökologie und Produktionsweisen, wie er auch in diesem Abschnitt eingenommen wurde, zur Verkennung von ökologischer Nachhaltigkeit als einer rein betrieblich-administrativen Aufgabe führt; in Wahrheit geht es hier aber um nicht weniger als einen tiefgreifenden Kulturwandel. Gleichwohl müssen wir auch in und mit den bestehenden Strukturen arbeiten und sie so weit als möglich nachhaltig transformieren, um sie zukunftsfähig zu machen. Ein Blick nach Großbritannien zeigt, wo Deutschland in ein paar Jahren stehen könnte. Untersteht dem dortigen Arts Council jedoch das Gros der kul-

16 S. Dillon, Paddy (2021): The Theatre Green Book. Volume 1: Sustainable Productions. URL: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/06/GREEN-BOOK-1_SHORT-Beta-issue_c.pdf [13.10.2021]. 46. Die Politik der finanziellen Kompensation von negativen Umweltwirkungen ist umstritten. Insbesondere in finanzkräftigen Wirtschaftszweigen führt sie nämlich dazu, dass auf das Vermeiden und Verringern nicht genügend Zeit und Aufmerksamkeit verwendet werden – schließlich lässt sich das Ziel der Klimaneutralität formal durch den Kauf von Zertifikaten leichter erreichen. Dabei sind die Standards der Zertifikate ebenso umstritten wie manche ökologischen Maßnahmen zur CO_2-Bindung, etwa die Aufforstung. Wenn hier im Sinne des vorherrschenden Diskurses von Kompensationsleistungen die Rede ist, soll dies Organisationen ermuntern, sich über ihren ökologischen Handabdruck, d. h. über ihre positiven Umweltwirkungen, Gedanken zu machen. Die kommerziellen Angebote bieten dabei zumeist nicht die beste Lösung.

turellen Einrichtungen des Landes, liegt die Kulturhoheit in der föderalen Bundesrepublik bei den Ländern. Es bräuchte eine koordinierte Initiative von Bund, Ländern und Kommunen, um tragfähige Nachhaltigkeitskriterien – allgemein, kontextsensibel und fair – so einzuführen, dass keine regionalen Standortnachteile entstehen. Zunächst aber müsste man der Freien Szene Zeit geben und sie dabei unterstützen, sich mit ökologischer Nachhaltigkeit in ihrer alltäglichen Praxis auseinanderzusetzen und mit strukturellen Antworten zu experimentieren. Die zahlreichen Initiativen und Netzwerke der vergangenen Jahre fassen gerade erst Fuß. Da die ökologische Notlage im Feld so lange ignoriert wurden, schließt sich das Zeitfenster zum proaktiven Handeln zusehends. Für die Auseinandersetzung selbst ist es aber entscheidend, dass sie kollektiv mit Leben und Sinn gefüllt wird, nicht von oben herab erlassen und strukturell durchgesetzt. Wenn sie sich allerdings nicht bald in der Breite der Freien Szene etabliert und wirksame Antworten zeitigt, werden diese politischen Leitplanken unumgänglich sein.

3 Mobilität, Prekarität und Förderpolitik

Keine Veranstaltung kommt ohne den Transport und die Reiseaktivität von Menschen, Objekten, Gütern zustande, und über den Konnex von Mobilität und ökologischer Nachhaltigkeit nachzudenken, heißt, all die Treibhausgasemissionen zu berücksichtigen, die bei der Erarbeitung einer Inszenierung, eines Spielplans oder Festivalprogramms durch die diversen Fortbewegungen verursacht werden. Addiert man die Wegstrecken, die alle Komponenten zurücklegen, damit eine Veranstaltung überhaupt stattfinden kann, wird man vermutlich erstaunt sein über die Menge der CO_2-Emissionen, die dabei zusammenkommt: Requisiten, die weite Wege hinter sich haben, bevor sie in einem Laden zu kaufen sind und dann von dort erst zum Probenraum, später zum Theater gefahren werden; Dinge, die im Internet bestellt und über teils weite Strecken angeliefert werden; Rohstoffe, die für den Bau eines Bühnenbilds transportiert werden; und Menschen, die anreisen, um als Künstler*innen miteinander zu proben, als Kurator*innen eine Arbeit für die potenzielle Einladung zu begutachten, um als Kritiker*innen oder Wissenschaftler*innen über eine Performance zu schreiben oder als Zuschauer*innen eine Aufführung zu erleben. Die Frage, welchen Beitrag die Freie Szene zu einem klimaschonenden Mobilitätsverhalten leisten kann, wird besonders schwierig beim Thema Dienst- und Gastspielreisen. Denn in der Freien Szene ist die Notwendigkeit der Reisen von Menschen und Produktionen strukturell bedingt. Ein Weniger oder gar das Ende des bisherigen Reiseaufkommens droht sich darum nicht nur auf die Produktions- und Präsentationsweisen auszuwirken, sondern auch auf die künstlerisch-ästhetischen Entwicklungen. Da diese Veränderungen derzeit viele Diskussionen auslösen, bilden sie im Folgenden das Zentrum der Überlegungen.

3.1 Reisen und prekäre Existenz

Auch wenn die Selbstwahrnehmung bisweilen eine andere ist und man immer wieder der Einschätzung begegnet, in der Freien Szene fielen die Reisen emissionstechnisch kaum ins Gewicht, ist das nicht ganz richtig. Selbstverständlich geht es in anderen Bereichen der Kunst und der Kultur schlimmer zu, ebenso im internationalen Tourismus, bei der Geldelite, die mit ihren Privatjets obsessiv durch die Welt fliegt, oder in der Rüstungsindustrie. Doch *die* Freie Szene lässt sich auch beim Thema Mobilität nicht über einen Kamm scheren. Auch hier gibt es Menschen, die andauernd unterwegs sind und andere so gut wie nie, oder Menschen, die viel und manche, die wenig fliegen. Wer nur alle paar Monate das Flugzeug nimmt, mag das für wenig halten. Aber ist es wirklich wenig, wenn man bedenkt, dass 63 % der Deutschen nur selten bis gar nicht fliegen und 29 % von ihnen nur ein- bis zweimal jährlich?[17] Wenn man weiß, dass im Jahr 2018 nur zwischen ca. zwei und vier Prozent der Weltbevölkerung einen internationalen Flug antraten?[18] Oder dass weniger als ca. 20 % der Weltbevölkerung überhaupt je einen Fuß in ein Flugzeug gesetzt haben?[19] Drei bis vier Flüge pro Jahr sind durchaus viel, vor allem angesichts der Tatsache, dass ein Hin- und Rückflug in der Economy Class zwischen Berlin und Zürich 335 kg Treibhausgase emittiert, zwischen Berlin und London 417 kg und zwischen Berlin und New York 2100 kg. In seiner Gesamtheit ist das Reiseaufkommen der Freien Szene keineswegs eine Lappalie. Schon die An- und Abreisen der Zuschauer*innen schlagen zu Buche oder die Dienstreisen, die unternommen werden, um künstlerische Arbeiten zu sehen und Theaterschaffende zu treffen, um Kooperationen anzubahnen, zu planen und zu pflegen oder um Gastspiele vorzubereiten. Diese Reisen sind allerdings keine Spezifik der Freien Szene. Zu deren Eigenheiten gehört jedoch, dass viele Menschen und Produktionen reisen *müssen*, um ihre Existenz zu sichern.

17 63 Prozent fliegen selten oder gar nicht (2019). tagesschau vom 26.07.2019. URL: https://www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/deutschlandtrend-1735.html [13.10.2021].

18 Gössling, Stefan / Humpe, Andreas (2020): The global scale, distribution and growth of aviation: Implications for climate change. In: Global Environmental Change. Volume 65. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959378020307779 [13.10.2021].

19 Sandon, Lalon (2021): Der 29-Euro-Flug ist nicht das Problem. Klimareporter vom 01.06.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/der-29-euro-flug-ist-nicht-das-problem [13.10.2021].

Es gibt mit anderen Worten einen Zusammenhang zwischen Mobilität und prekärem Dasein, der zum einen gerade die Theaterschaffenden in Selbstständigkeit mit unregelmäßigem, unsicherem, niedrigem Einkommen betrifft, mit geringfügiger sozialer Absicherung und einer fehlenden Altersvorsorge. Dieses Leben erzwingt ein Geldverdienen in heterogenen Kontexten und folglich ein betriebsames Hin und Her zwischen zahlreichen Orten: Orte, an denen man wohnt, eine Residenz hat, einen Auftritt, Freund*innen oder Familie; Orte, an denen man probt, einen Workshop leitet oder ein Seminar unterrichtet, an denen man auf ein Podium eingeladen ist oder zu einem Vortrag. Viele Theatermachende reisen, weil sie ihren Lebensunterhalt nicht mit Theatermachen allein verdienen können – und bei der Beantwortung der Frage, wie sich die Mobilität in den Freien Darstellenden Künsten weniger klimabelastend gestalten lässt, wird man an dieser Verwicklung von Ökologischem und Ökonomischem nicht länger vorbeisehen können. Die Forderung nach einem künstlerischen Grundeinkommen erhält aus dieser Sicht ein zusätzliches Argument, denn es würde alle Betroffenen nicht nur aus einem ermüdenden, weder der Gesundheit noch dem Privatleben zuträglichen Mobilitätsmuss entlassen; es käme auch der ökologischen Nachhaltigkeit zugute.

Zum anderen betrifft die Verbindung von Mobilität und prekärem Dasein die Gastspielreisen, die anders als beim Ensemble- und Repertoirebetrieb der Stadt- und Staatstheater nicht nur eine lukrative Erwerbsergänzung zu den Vorstellungen im eigenen Haus sind. In der Freien Szene sind Gastspiele konstitutiv: für die Spielstätten und Festivals, bei denen sie eingeladen sind, konstitutiv aber vor allem für den Erhalt einer Produktion selbst. Inszenierungen, die für wiederholte Aufführungen gedacht sind, besitzen an den Orten ihrer Premiere nämlich ein längerfristiges Bleiberecht lediglich dann, wenn sich diese der Repertoirebildung verpflichten.[20] Ansonsten endet der Aufenthalt einer Produktion nach drei bis vier Vorstellungen. Entweder ist sie dann bereits abgespielt oder es beginnt für sie eine notwendig nomadische Existenz; eine *Fort*bewegung, die sie zu einer Spielstätte nur zurückbringt, wenn für eine Wiederaufführung die finanziellen Mittel zur Verfügung stehen. Das bedeutet, dass in der Freien Szene das Überleben und die Lebensdauer einer Produktion von der Häufigkeit ihrer Ortswechsel und der Beständigkeit ihrer Reiseaktivität abhängt – und die *touring*-Pläne z. B. von *Rimini Protokoll*, *She She Pop* oder *Gob Squad* geben gut zu erkennen, wie es diesen Gruppen dank ihrer Gastspiele gelingt, Inszenierungen über Jahre hinweg aufzuführen und dadurch im eigenen Repertoire zu halten.[21] Somit ist auch das Dasein der Produktionen in der Freien Szene immer schon prekär: Entweder sind sie in der Lage, als Gastspiele zu überleben oder sie sind, zumindest als Live Art, nicht mehr erlebbar.

Das Schicksal, dass eine Produktion nach kürzester Zeit Geschichte gewesen ist, teilen in der Freien Szene etliche Arbeiten. Vor drei Jahren fand die Schweizer Kunst- und Kulturstiftung Pro Helvetia in einer Untersuchung heraus, dass in der Schweiz ein zeitgenössisches Tanzstück nach seiner Premiere im Schnitt nur ca. 1,7 Mal gespielt wird.[22] Doch selbst eine Inszenierung, die vier, fünf oder sechs Mal aufgeführt wird, verschleißt im Verhältnis zu ihrer kurzen Existenz immer noch eine viel zu große Menge an Ressourcen. Diese Logik der schnellen Verwertung und Entsorgung (und der damit verbundenen Notwendigkeit, in hoher Frequenz neue Konzepte entwickeln und Projektförderungen beantragen zu müssen) sorgt nicht nur für Frustration, Erschöpfung oder die frühzeitige Beendigung von Karrieren; sie etabliert eine Situation, die widersinniger kaum sein könnte. Denn während überregional oder sogar international bekannte Künstler*innen und Gruppen mit Gastspieleinladungen noch im Fall einer weniger gelungenen Produktion rechnen dürfen, müssen alle anderen zusehen, dass ihnen Inszenierungen glücken, deren Qualität, Besonderheit, Interessantheitsgrad Kurator*innen oder Dramaturg*innen davon überzeugt, sie zu programmieren oder weiterzuempfehlen. Oft stehen ihnen hierfür aber die Bedingungen nicht zur Verfügung: Fast immer haben am Ende für ein Ergebnis, das sich die Beteiligten gewünscht haben und mit dem sie wirklich zufrieden gewesen wären, Zeit und Geld nicht annähernd gereicht – und fast immer besteht darum die Kunst des Performancemachens zu überproportionalen Teilen in der Navigation durch Sparzwänge, die den künstlerischen Handlungsspielraum klein halten, die eigentlich benötigte Probenzeit oder die vereinbarten Honorare torpedieren und alle Beteiligten in die Selbstausbeutung treiben. Für die Arbeit an Inszenierungen, die gut genug werden müssen, um längerfristig zu touren, und interessant genug, um für Wiederaufnahmeförderungen infrage zu kommen, sind das denkbar schlechte Voraussetzungen.

20 Einige Spielstätten in der Freien Szene bilden hierzu eine Ausnahme, darunter viele Kinder- und Jugendtheater oder in Berlin etwa das Ballhaus Naunynstraße, das sich in der Idee der Repertoirebildung am Prinzip eines Stadttheaters orientiert. S. Ballhaus Naunynstraße – Postmigrantisches Theater. URL: https://ballhausnaunynstrasse.de/repertoire/ [13.10.2021].

21 S. zu den tourenden Inszenierungen von *Rimini Protokoll*: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/projects, von *She She Pop*: https://sheshepop.de/produktionen/, von *Gob Squad*: https://www.gobsquad.com/current-projects/ [13.10.2021].

22 Bischof, Philippe (2021): Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Wirkungsziele einer künftigen Kulturökonomie. Bundesforum 2021. URL: https://vimeo.com/605138181 [19.08.2021]. Minute: 45:30.

Dieser Sachverhalt zeigt, dass ökologische, soziale und ökonomische Nachhaltigkeit nicht voneinander zu trennen sind, und in den aktuell so vehementen Ruf nach Förderinstrumenten, die Künstler*innen Auswege aus dem Hamsterrad von Antragstellung und kurzfristiger Projektarbeit bieten, kann deshalb auch angesichts der dringend notwendigen Eindämmung der globalen Erderhitzung nicht nachdrücklich genug eingestimmt werden. So bedarf es u. a. einer verbesserten Förderstruktur für Wiederaufnahmen wie für die Weiterentwicklung bestehender Performances, um den Erhalt und die Wirkkraft von Inszenierungen als Liveereignisse zu sichern und zugleich eine Praxis des Weitermachens zu unterstützen. Eine weitere Maßnahme gegen den hohen Ressourcenverschleiß wäre die Einführung sowie der Ausbau oder die Verstetigung bestehender Residenz-, Recherche- oder Prozessförderungen, die es Theatermachenden erlauben, in Ruhe zu forschen, zu probieren und auszuprobieren, Wissen, Expertisen und Techniken neu zu erwerben, sich mit alternativen Formen künstlerischer Arbeit zu beschäftigen und eine Produktion vielleicht sogar über einen Zeitraum von mehreren Jahren zu entwickeln. Vor dem Hintergrund der rasant voranschreitenden Klimakatastrophe müsste es aber speziell auch Fördermittel für künstlerische Klimaforschung geben, sodass sich Künstler*innen stärker in die Exploration nachhaltiger und vor allem klimaschonender Produktions- und Präsentationsweisen einschalten können.

Wären Strukturen vorhanden, die es den Theatermachenden gestatteten, sich nicht von einer punktuellen Projektförderung zur nächsten hangeln und nicht in ständiger Abhängigkeit von Spielstätten erfahren zu müssen, die ihre Anträge unterstützen, könnten sie sich gelegentlich zurückziehen, um anders tätig zu werden, und das ohne die Sorge, gleich vom Markt verdrängt zu werden und in Vergessenheit zu geraten. Wäre es der Normalzustand, nur eine Produktion innerhalb von ein bis zwei Jahren zu machen, könnten Künstler*innen also insgesamt weniger, dafür aber mit mehr Konzentration produzieren. Das würde sich positiv auf alle auswirken: auf die Kunst, ihre Macher*innen, ihre Institutionen, die Zuschauer*innen und nicht zuletzt das Klima.

3.2 Geld, Zeit oder Klima?

Das derzeitige Fördersystem sorgt nicht nur für die Überproduktion von Wegwerfartikeln. Die daraus resultierende Prekarisierung von Menschen und Produktionen bedingt weiterhin ein Mobilitätsverhalten, das alles andere als klimaschonend ist: viel hin, viel her, schnelle Wege, kurze Aufenthalte. Lang galt dieser Lifestyle als Selbstverständlichkeit und sogar als eine Art Chic, zu dem das Flugzeug elementar dazugehört. Es spart nicht nur Zeit und Geld, sondern garantiert dadurch überhaupt erst dessen Machbarkeit. Eine Hin- und Rückreise beispielsweise zwischen Hamburg und München verursacht mit dem Flieger 155,9 kg CO_2 pro Person, mit der Bahn nur 48,9 kg CO_2.[23] Die Diskrepanz ist groß. Da viele Förderungen auf den Grundsätzen von Wirtschaftlichkeit, Sparsamkeit und Zweckmäßigkeit beruhen und manche Verwaltungen noch immer nur das günstigste, nicht aber das ökologisch verträglichste Fortbewegungsmittel abrechnen dürfen, muss dennoch der Flieger genommen werden.

Längst wären wir beim Klimaschutz einen signifikanten Schritt weiter, wenn die Politik aufhörte, dem Luftverkehr durch massive Subventionierungen einen entscheidenden Wettbewerbsvorteil gegenüber dem Schienenverkehr zu verschaffen. Allerdings befinden wir uns in einer Situation, in der wir es uns nicht mehr leisten können, auf das Versagen der Klimapolitik bloß mit Wut zu reagieren. Oder darauf zu spekulieren, dass ein schneller Ausstieg aus der fossilen Energiegewinnung uns doch noch davor bewahren wird, unsere Mobilitätsgewohnheiten transformieren zu müssen. Wir werden – was die Wut auf die Politik nicht ersetzt, den Druck auf sie aber erhöhen kann – im Kleinen aktiv werden müssen. Jeder einzelne Beitrag zählt und zählt deshalb, weil davon auszugehen ist, dass er Nachahmende findet und die einzelnen Beiträge in ihrer Gesamtheit einen systemischen Effekt haben werden. Hilfreich ist es deshalb auch, den Verzicht auf Inlandsflüge nicht als lästiges Bekenntnis zu Weniger zu begreifen, sondern als eine aktivistische Maßnahme. Stellen wir die Nachfrage ein, so kann es durchaus gelingen, Inlandsflüge vom Markt zu verdrängen.

Um die Erderhitzung auf 1,5 Grad zu begrenzen, müssen wir Pro-Kopf-Emissionen von ca. ein bis zwei Tonnen CO_2-Äquivalenten im Jahr anstreben, und aus dieser gesamtgesellschaftlichen Aufgabe dürfen sich auch die Freien Darstellenden Künste nicht heraushalten. Videokonferenzen können hierbei einen wichtigen Beitrag leisten. Für viele Anlässe haben sie sich seit dem Beginn der COVID-19-Pandemie als brauchbare Alternative etabliert. Jedoch sollte nicht übersehen werden, dass auch sie nicht per se klimafreundlich sind. Schon die Herstellung der involvierten Computer verursacht klimaschädliche Emissionen, hinzu kommt der Strom, der für die Verarbeitung der Datenströme sowie die Kühlung der Rechenzentren benötigt wird. Nichtsdestotrotz belastet die Mobilität von

23 S. Green Mobility. URL: https://www.greenmobility.de [13.10.2021]. Obgleich die Deutsche Bahn damit wirbt, das klimafreundlichste Verkehrsmittel zu sein, darf nicht übersehen werden, dass die Deutsche Bahn zu einem hohen Prozentsatz mit Strom aus fossilen Energieträgern fährt und den Neubau des Kohlekraftwerks Datteln 4 unterstützt hatte, das 2020 in Betrieb ging. S. Greenpeace (2010): Deutsche Bahn fährt mit dreckigem Kohlestrom (2010). URL: https://www.greenpeace.de/sites/www.greenpeace.de/files/fs_100222_Bahn-Datteln_cv_0.pdf [13.10.2021].

Daten das Klima in der Regel weit weniger als die Mobilität von Menschen. Selbst innerhalb einer Stadt kann die Anfahrt mit öffentlichen Verkehrsmitteln emissionsreicher sein als ein Treffen im digitalen Raum.[24]

Im Kunst- und Kulturbereich hat sich bei den Dienstreisen bereits vor der Pandemie einiges getan. Im Rahmen von EMAS-Zertifizierungen und anderen Umweltmanagementprogrammen bemühen sich immer mehr Institutionen, das Mobilitätsverhalten ihrer Mitarbeiter*innen, Künstler*innen und Besucher*innen klimaschonender zu gestalten. So wird etwa bei innerdeutschen Dienstfahrten auf das Flugzeug zunehmend verzichtet, und solche Selbstverpflichtungen sind zweifelsohne wichtig. Was in nicht ausreichendem Umfang vorhanden ist, sind jedoch Maßnahmen seitens der Politik: Gesetze, welche die Wahl des klimaverträglichsten Fortbewegungsmittels nicht nur ermöglichen, sondern bindend anordnen, sowie Gelder, die die dadurch zusätzlich anfallenden Reisekosten abdecken.

Alle, die im Inland oder auf Strecken unter 700 bis 1.000 km fliegen wollen, müssen also einen guten Grund haben; andernfalls werden die Reisekosten nicht erstattet. Und gute Gründe kann es geben. Manche Menschen haben für längere Bahnfahrten nicht die körperliche oder gesundheitliche Disposition. Die simple Aversion gegen das Bahnfahren ist kein hinreichender Grund. Auch nicht der notorisch überfüllte Terminkalender. Klimaschutz erwartet die Bereitschaft zur Entschleunigung, und das impliziert, Terminabsprachen an der Reisezeit zu orientieren (und nicht umgekehrt), Terminstaus zu vermeiden und Fahrtwege aufeinander abzustimmen. Am besten wäre es indes, überhaupt nur in Ausnahmefällen zu fliegen. Der offizielle Standard zur Bestimmung dieser Ausnahmen ist die Einführung sogenannter Flugformeln, die sich entweder auf die geflogenen Kilometer beziehen[25] oder an der Relation von Flugzeit und Aufenthaltsdauer am Zielort[26] orientieren.

Für den Theaterbereich wären solche Vereinbarungen das Ende der Gewohnheit, für ein Meeting oder einen Aufführungsbesuch schnell irgendwohin zu fliegen. Doch ebenso wenig, wie man bei jedem Gespräch mit dem Gegenüber an einem Tisch sitzen muss, müssen Künstlerische Leiter*innen, Kurator*innen oder Dramaturg*innen jede Produktion live sehen, um sich von ihr ein angemessenes Bild machen zu können. In vielen Fällen reicht eine Aufzeichnung oder der Rekurs auf das Urteil anderer, z. B. das von regional operierenden Ko-Kurator*innen oder sogenannten Scouts, mit denen einige Spielstätten und Festivals bereits erfolgreich kooperieren. Diese Option stellt sicher, dass Inszenierungen ohne übermäßiges Mobilitätsaufkommen vor Ort gesehen werden können und nicht (ausschließlich) auf der Basis von Aufzeichnungen beurteilt und eingeladen werden müssen. Eine stärkere Institutionalisierung dieser Positionen wäre daher ebenso wünschenswert wie deren finanzielle Unterstützung.

3.3 Mobilitätsgerechtigkeit

Die große Herausforderung liegt ohne Frage bei den transnationalen Kollaborationen und global tourenden Produktionen. Sie sind ein Gut und eine Errungenschaft, die zu Recht niemand aufgeben möchte, und darum ist die erforderliche Reduktion von Flugreisen in diesem Kontext ein besonders heikles Thema. Die Sorge, dass eine anstehende Verknappung von Flügen die bisherige Praxis beeinträchtigt oder gar gefährdet, ist groß. Viele interkontinental orientierte Festivals, Spielstätten und Künstler*innen sehen sich daher in einer Situation, in der ihnen allein die Wahl zwischen Pest und Cholera zu bleiben scheint. Jede Entscheidung – darin besteht das Dilemma dieser Situation – mutet zwangsläufig schädigend an. Dennoch müssen positive Strategien dringend erarbeitet werden. Nimmt die globale Erderhitzung weiterhin so rasant zu, steht ansonsten zu befürchten, dass ein von außen implementiertes Verbotssystem den Wandel erzwingen wird.

Als Jérôme Bel 2019 entschied, aus ökologischen Gründen nie wieder zu fliegen und zudem nicht mehr mit Künstler*innen zusammenzuarbeiten, die seinem Beispiel nicht zu folgen bereit sind, war das ein Vorstoß mit durchaus gut gemeinten Intentionen. Das Fehlerhafte der gut gemeinten Intention bestand allerdings darin, dass ein weißer, älterer europäischer Künstler, der sich seine Kapitalsorten u. a. dadurch erworben hatte, dass er mit dem Flugzeug jahrelang durch die Welt geflogen war und seine Arbeiten in vielen Ländern präsentiert hatte, für einen Klimaschutz votierte, der sich weder für soziale und ökologische Gerechtigkeit einsetzt, noch intersektio-

24 »Der ökologische ›Break-Even‹ für die Vorteilhaftigkeit einer vierstündigen Videokonferenz mit vier Beteiligten mit Notebooks liegt bei 23 km Bahnfahrt, 12 km Fahrstrecke mit den ÖPNV oder 5 km Fahrt mit dem PKW, jeweils verteilt auf zwei anreisende Personen.« Clausen, Jens / Schramm, Stefanie (2021): Klimaschutzpotenziale der Nutzung von Videokonferenzen und Homeoffice. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung von Geschäftsreisenden. Berlin. 25.

25 So lautet ein Vorschlag, dass bei 700 geflogenen Kilometern mindestens acht Tage, ab 2.000 km mindestens 15 Tage am Zielort verbracht werden müssen. S. Hoffmann, Pia (2020): Reisen mit kleinem Fußabdruck. Die Presse vom 15.01.2020. URL: https://www.diepresse.com/5750248/reisen-mit-kleinem-fussabdruck [13.10.2021].

26 Hier lautet ein Richtmaß: pro Flugstunde eine Woche Aufenthalt am Zielort. S. Kirchner, Sandra (2021): Corona wird zum Einschnitt für Dienstreisen. Klimareporter vom 24.02.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/corona-wird-zum-einschnitt-fuer-dienstreisen [13.10.2021].

nal grundiert ist. Dabei existieren durchaus Vorschläge für eine Verknappung des Flugverkehrs, die Klimagerechtigkeit nicht über Bord werfen:

Verschiedenen Studien zufolge sind die Ungleichheiten – egal, ob global oder lokal betrachtet – beim verkehrsbezogenen Verbrauch mit am größten. 2018 wurden weltweit insgesamt 4,4 Mrd. Flugreisen unternommen. Umgerechnet auf die Weltbevölkerung sind das 0,6 Flüge pro Person und Jahr.[27] Gemessen an diesem Mittelwert ist man Vielflieger*in nicht erst, wenn die Prämienprogramme der verschiedenen Airlines einem diesen Status verleihen, sondern schon sehr viel früher. Da 80 bis 90 % der Menschen, und unter ihnen die ärmeren und ärmsten, noch nie ein Flugzeug betreten haben, während einige wenige für die katastrophale CO_2-Bilanz der Flugreisen verantwortlich sind, setzen Vorschläge für eine klimagerechte Verteilung beim Flugverkehr den Hebel bei den Vielflieger*innen an. Einer dieser Vorschläge besteht in der Zuteilung eines Kilometer-Budgets, das jährlich verflogen oder über mehrere Jahre angespart werden darf; z. B. hat das Fraunhofer-Institut als budgetäre Obergrenze eine Flugdistanz von 2.000 Kilometern ins Spiel gebracht.[28] Für die Einführung einer progressiven Vielflieger*innensteuer votiert hingegen die britische Organisation Possible. Nach diesem Modell stünde jeder Person ein steuerfreier Hin- und Rückflug pro Kalenderjahr zur Verfügung; ab dem zweiten Flug würde die Steuer in Kraft treten und dann mit der Anzahl der Flüge oder der zurückgelegten Flugkilometer steigen.[29]

Es wäre zu überlegen, inwiefern solche Empfehlungen für den Theaterbereich produktiv gemacht werden können. Gerade weil sie sich nicht an den Flugemissionen ganzer Länder oder Regionen orientieren, adressieren sie die Ungleichheiten, die sich zwischen Viel- und Nichtflieger*innen quer durch alle nationalen wie internationalen Lebens- und Arbeitszusammenhänge ziehen. Mit dem Prinzip der Pro-Kopf-Budgetierung ließe sich so auch innerhalb der Freien Szene eine faire Lösung für die Sachlage finden, dass einige oft und andere wenig fliegen. Gleichzeitig ignorieren solche Budgetierungen jedoch, dass manche Künstler*innen seit vielen Jahren zu den Vielflieger*innen gehören und andere erst seit Kurzem. Nicht zuletzt wäre die Frage zu klären, wie die entsprechenden Abgaben reinvestiert werden könnten, ob sie etwa in lokale Renaturierungsprojekte fließen sollten, zurück in die Freie Szene oder in beides.

3.4 Rethinking Touring und Gastspiele

In ihrem Leitfaden *Grüne Mobilität* forderte die britische Organisation Julie's Bicycle bereits 2011 die Entwicklung ökologisch vertretbarer *touring*-Modelle, damit einmalige Aufführungen von Produktionen vermieden werden.[30] Adressiert ist damit ein grundsätzliches Problem, denn anstelle eines Miteinanders, das dem Klimaschutz wie der Wertschätzung eine*r Künstler*in oder der Wirksamkeit ihrer Arbeit zugutekäme, schirmen sich viele Spielstätten und Festivals voneinander ab und versuchen, eine Inszenierung exklusiv bei sich im Programm zu platzieren. Nicht nur angesichts der voranschreitenden Klimakatastrophe ist fraglich, wie zeitgemäß die Fixierung auf solche Alleinstellungsmerkmale ist, die oft noch durch vertraglich manifestierte Ausschließlichkeitsklauseln unterstrichen und abgesichert werden. Und wem dienen sie schon? Kaum eine Zuschauer*in wird Anstoß daran nehmen, dass eine Performance, die in einer Stadt zu sehen war, weitere Städte bereist. Im Gegenteil erspart jede Inszenierung, die zu den Menschen kommt, diesen die Reise zu ihr. Dass Mehrfachflüge ganz gestoppt werden können, ist vermutlich nicht zu schaffen; das lässt schon die kalendarische Verteilung der Festivals nicht zu. Es wäre allerdings mit dem Ende des Exklusivitätsfetischs schon viel erreicht bzw. mit der Bereitschaft aller, innerhalb wie außerhalb der Freien Szene, eine (bessere) Vernetzung, den Verzicht oder wenigstens die Flexibilisierung von Ausschließlichkeitsklauseln anzustreben sowie die bestmögliche Koordination von Einladungen und Programmierungen. Hilfreich wäre hierfür zudem die Einrichtung von Personalstellen und Onlineplattformen.

Wie künstlerische Produktionen klimaschonend auf Reisen gehen können, ist eine Frage, auf die längst auch Theaterschaffende mit künstlerisch-ästhetischen Entwürfen zu antworten begonnen haben. 2020 startete etwa der Künstler Ant Hampton in Kooperation mit dem Theâ-

27 Hopkins, Lisa / Cairns, Sally (2000): Elite Status. Global inequalities in flying. Report for Possible. March 2021. URL: https://static1.squarespace.com/static/5d30896202a18c0001b49180/t/605a0951f9b7543b55bb003b/1616513362894/Elite+Status+Global+inequalities+in+flying.pdf [13.10.2021]. 15.

28 Berneiser, Jessica / Senkpiel, Charlotte / Kustermann, Miriam / Gölz, Sebastian (2020): Flugverhalten in Deutschland und Europa. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung der deutschen Bevölkerung. Fraunhofer-Institut für Solare Energiesysteme ISE. Freiburg. 25.06.2020. URL: https://www.ise.fraunhofer.de/content/dam/ise/de/downloads/pdf/Forschungsprojekte/Ergebnisse_Flugstudie.pdf [13.10.2021]. 23.

29 S. The frequent flight levy: the way to make fewer flights fair for everyone (2020). Possible vom 08.09.2020. URL: https://www.wearepossible.org/actions-blog/the-frequent-flight-levy-the-way-to-make-fewer-flights-fair-for-everyone [13.10.2021].

30 Julie's Bicycle (2011): Grüne Mobilität. Ein Leitfaden zur ökologisch nachhaltigen Mobilität für die Darstellenden Künste. URL: https://on-the-move.org/files/Green Mobility Guide_Deutsch.pdf [13.10.2021]. 7.

tre Vidy-Lausanne einen internationalen Aufruf zur Einsendung von tatsächlichen oder erfundenen Formaten, die überall auf der Welt realisiert werden können, ohne dass dafür jemand ein Fortbewegungsmittel betreten muss. *Showing without going*, so der programmatische Titel des Projekts, ist der Versuch, die notwendige Reduktion von Treibhausgasemissionen und den Livecharakter von Performances als vereinbare Parameter zu denken. Auf Reisen gehen deshalb nicht Menschen und Requisiten, Bühnenbilder oder Kostüme; auf Reisen gehen Notationen, die dann überall auf der Welt aus- und vorgeführt werden können. Doch was passiert mit den Arbeiten, die die Disposition, Fähigkeit und Leistung eines konkreten Körpers betonen? Die Performer*innen als Autor*innen ihrer eigenen Texte, Sprache, Ausdrucksform, Choreografie, Praxis, Technik usw. in Szene setzen, d. h. als Künstler*innen, deren Selbstverständnis darauf beruht, dass sie und ihre Körper gerade nicht austauschbar sind? Wie kriegen wir diese Arbeiten ökologisch nachhaltig auf Reisen? Dass Hamptons Projekt diese Frage nicht beantwortet, diskreditiert weder dieses selbst noch die von ihm gesammelten Vorschläge. Es zeigt aber dessen Grenzen auf und offenbart zugleich, wo die wirklichen Hindernisse liegen.

Während der Pandemie wurden viele Optionen erprobt, um Inszenierungen so von A nach B zu bringen, dass dabei weder Performer*innen noch Zuschauer*innen ihre Wohnung oder Stadt verlassen müssen. Abgefilmte, filmisch aufbereitete oder live übertragene Aufführungen sowie die zahlreichen Beispiele aus dem Bereich der digitalen Performancekunst[31] haben in kürzester Zeit Verbreitung gefunden, doch viele hoffen noch immer, dass diese veränderten Vorzeichen künstlerischer Produktion und Präsentation bloß vorübergehend sind. Es ist geradezu erstaunlich, wie wenig Sympathie den neuen Formaten bislang entgegengebracht wird. Freilich bietet die digitale Performancekunst nicht dieselben ästhetischen und sozialen Erfahrungen wie das tradierte Aufführungsdispositiv. Dafür kann sie die Potenziale von Begegnungen anders nutzen und z. B. intimere, fragilere oder auch schonungslosere Bezüglichkeiten organisieren.

Vor allem wäre es hilfreich anzuerkennen, dass sich von diesen Vorstößen und Unternehmungen insbesondere im Kampf gegen die Klimakatastrophe profitieren lässt. Deshalb wäre auch zu überlegen wie sie zukunftsfähiger werden können. Welche Verbesserungen und Weiterentwicklungen sind etwa notwendig, damit sich das Gefühl einer auf Dauer gestellten Notlösung nicht durchsetzt? Wie kann man z. B. das Prinzip der Versammlung im digitalen Raum künstlerisch-ästhetisch noch interessanter ausloten? Und wie den sozialen Aspekt von Theaterbesuchen besser unterstreichen? Digitale Gastspiele in Form aufgezeichneter Aufführungen oder Livestreams in Kino- oder Theatersälen zu präsentieren, damit Zuschauer*innen nicht allein zu Hause vor ihren Bildschirmen sitzen müssen, ist vielleicht nicht die überzeugendste Lösung, es ist jedoch ein Anfang. Oder wie könnte man Ersatz für das Miteinander schaffen, das sich im Vorher und Nachher einer Aufführung abspielt und von dem während der pandemiebedingten Schließung der Theater viele feststellten, dass es ihnen mehr fehlt als die Vorstellungen selbst? Und was vor allem können wir für eine ökologisch nachhaltigere Digitalisierung tun?

Bei allen Schwierigkeiten, die sich der Transformation zu einer klimaverträglicheren Mobilität in den Weg stellen, sei nicht vergessen, dass die aktuellen Debatten häufig aus privilegierten Perspektiven geführt werden: von Menschen, die Geld, Grund und Gelegenheit für Dienst- und Gastspielreisen haben, im Besitz von Pässen sind oder von Körpern, die es ihnen nicht nur erlauben, sich innerhalb des Mobilitätsregimes zu behaupten, sondern sich auch in Ländern und Regionen der Welt aufzuhalten, die nicht für alle gleich zugänglich oder sicher sind. Diejenigen, die den Anforderungen an Mobilität oder an Flexibilität nicht genügen, treffen die Mechanismen der Exklusion besonders hart. Für Künstler*innen oder Zuschauer*innen, die aufgrund einer Behinderung eingeschränkt mobil sind und vom Ausschluss aus bestimmten Zusammenhängen immer schon bedroht, brachte die Verlagerung des Lebens ins Digitale dagegen den Vorteil mit sich, leichter und mit weniger Mühen sowohl ihre eigenen Arbeiten verbreiten wie die Arbeiten anderer rezipieren zu können. Vergessen wir deshalb in diesen Debatten nicht die Achtsamkeit und Solidarität; sie gehören ganz oben auf die Agenda.

—

Bei den Transformationen, die in den kommenden Jahren in den Freien Darstellenden Künsten anstehen, wird die anthropogene Klimaerhitzung eine entscheidende Rolle spielen. Diese Transformationen gilt es aktiv zu gestalten und nicht passiv zu erleiden, d. h. Wandel *by design* und nicht *by disaster*.[32] Dabei darf man die Rolle der Künste als Motoren der Transformation gesellschaftlicher Denk- und Handlungsweisen nicht unterschätzen: Ein kommuniziertes Bemühen um Nachhaltigkeit wird ausstrahlen und Nachahmung finden. Dabei ist die Auseinandersetzung dies- und jenseits der Bühnen der Freien Darstellenden Künste entscheidend. Die ästhetische Hinterfragung unserer ressourcenintensiven Wirtschafts- und Lebensweise ist ohne praktische Nachhaltigkeits-

31 S. hierzu ausführlich die Studien auf den Seiten 20, 120 und 138 im vorliegenden Band.

32 S. Sommer, Bernd / Welzer, Harald (2014): Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne. München.

arbeit unglaubwürdig. Diese Arbeit wird umgekehrt als eine rein betrieblich-administrative verkannt, wenn sie nicht in einen kritischen Nachhaltigkeitsdiskurs gestellt wird. In der Verbindung von Diskurs und Praxis kann die Freie Szene indes zur Erfindung und Etablierung einer umfassenden Nachhaltigkeitskultur beitragen. Wir müssen alle uns zur Verfügung stehenden Mittel nutzen, und zwar schnell, um die drastische Reduktion der negativen Umweltwirkungen nicht nur unseres Feldes zu beschleunigen und einen gerechten Umgang mit Klimafolgen politisch mitzugestalten.



Nach sinnvollen Überlegungen zur Relation von künstlerischer und ökologischer Nachhaltigkeit kommen Maximilian Haas und Sandra Umathum in ihrer Studie zum Thema Langenstreckenflüge im künstlerischen Betrieb. Mit einer mathematischen Formel soll der Umgang mit den Reisen festgelegt werden: Eine Flugstunde entspräche dabei einer Woche Aufenthaltsdauer in Deutschland/Europa. Das bedeutet für ein*e Performer*in aus Mexiko bis zu 16 Wochen Aufenthalt. Weder Institutionen noch Visagesetze sind auf so lange Aufenthaltsdauern vorbereitet, die zudem einen massiven Eingriff in die kreative Entwicklung und Privatsphäre der Künstler*innen bedeuten würden. Die Konsequenz dieser Flug-Formel wäre die Verhinderung/Abschaffung transkontinentaler Zusammenarbeit, wie z. B. die unserer Gruppe. Nichteuropäische Künstler*innen könnten so ihre Arbeit kaum in Europa vertreten und finanzieren. Der mexikanische Künstler Arturo Lugo erinnert daran, dass während der Pandemie Fluggesellschaften über 100.000 Geisterflüge geflogen haben, um ihre Start- und Landerechte zu behalten. Daran gemessen erscheint es disproportioniert und wenig effektiv, wenn oft prekär lebende Künstler*innen, auf ihre Bewegungsfreiheit verzichten oder dafür selbst bezahlen sollen. Die Formel bestimmt aus eurozentristischer Perspektive, wann internationaler künstlerischer Austausch möglich sein darf oder nicht: von je weiter weg jemand anreist, desto unmöglicher wird dieser. Die Qualität des Austauschs und die Situation der beteiligten Menschen spielen dabei keine Rolle. Bei Fragen der Nachhaltigkeit gilt es, ein Bündel von Maßnahmen zu berücksichtigen und wesentlich flexiblere Vorschläge auszuarbeiten.

Monika Gintersdorfer, Regisseurin und Mitbegründerin der Perfomancegruppen Ginterdorfer/Klaßen und La Fleur «



Jenseits der Großstädte steht die Bevölkerung im Zentrum der künstlerischen Überlegungen. Eine solche Beziehungskunst braucht langen Atem. Deshalb profitieren die Freien Darstellenden Künste dort überproportional vom Ausbau prozessorientierter Förderungen, von Basisförderungen und überjährigen Projektförderungen. Die Zeitstrukturen von Förderprogrammen müssen zu denen der notwendigen Beziehungsarbeit passen, nicht umgekehrt.



Micha Kranixfeld & Marten Flegel, Universität Koblenz-Landau

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung

Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Micha Kranixfeld und Marten Flegel

Wuppertal, Gießen, Hamm – wesentliche Impulse für die Freien Darstellenden Künste gingen in Deutschland nie nur von den Metropolen aus. Bostelwiebeck, Melchingen, Bröllin, Heersum und Lahr sind Ortsnamen, die ebenfalls für eine profilierte, überregional bedeutsame Arbeit stehen. In den letzten Jahren sind die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte in ihren vielfältigen Strukturen und ästhetischen Formen stärker in den Blick kulturpolitischer Debatten gerückt. Zu beobachten ist einerseits eine überregionale Selbstorganisation der Künstler*innen, die jenseits der Großstädte angesiedelt sind, und andererseits ein Diskurs, der die Gestaltung regionaler und eigenständiger Kulturlandschaften gemäß ihrem »Eigensinn«[1] betont. Einem früheren Defizitdenken wird das Agieren in und mit den Mitteln der Provinz entgegengesetzt.

Unsere Studie[2] stellt erstmals wesentliche Kontexte und Rahmenbedingungen für die Produktion der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte systematisiert dar.[3] Gewählt wurde ein explorativ-qualitatives Vorgehen[4], das im Kern auf Interviews mit zwölf Künstler*innen beruht und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in Gesprächen mit Expert*innen[5] und durch den Besuch

1 Bildhauer, Judith (2020): Vom Eigensinn der Landkultur. URL: https://dialog-kulturpolitik-fuer-die-zukunft.landbw.de/forum/detail/vom-eigensinn-der-landkultur [02.10.2021].

2 Die Studie entstand als Forschungskooperation zwischen der Universität Koblenz-Landau und dem Fonds Darstellende Künste e. V. Die Autor*innen danken Prof. Dr. Wiebke Waburg und Barbara Sterzenbach, M. A., für ihre Beratung, Shary Hergaß und Lorena Nehmzow für die Unterstützung bei der Transkription der Interviews und allen Beteiligten des Forschungsprogramms für den intensiven Austausch.

3 Die gesamte Studie ist auf der Website des *Fonds Darstellende Künste* abrufbar.

4 Vgl. Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. Weinheim/Basel.

5 Vor der Auswahl der Interviewpartner*innen wurden 13 Vorgespräche geführt: Zehn mit Expert*innen aus Landesverbänden der Freien

von Netzwerktreffen validierte. Die Zusammenstellung der Befragten folgte dem Ziel, unterschiedliche Organisations- und Kunstformen der Freien Darstellenden Künste unter Berücksichtigung ihrer geografischen Lage im Sinne eines *Theoretical Samplings*[6] abzubilden. Wir wollen mit unserer Studie eine Grundlage für fundiertere Diskussionen zur Gestaltung von regionalen Theaterlandschaften und Kulturszenen schaffen.

Dabei berücksichtigten wir die immer mal wieder geäußerte Vermutung, dass die Art und Weise der öffentlichen Kulturförderung die Freien Darstellenden Künste in verdichteten Regionen unbewusst bevorzuge (*metropolitan bias*). Die »Dominanz der größeren Städte«[7] und ihrer Szenen führe danach zu einem Peripherisierungsprozess, in dem schon die Ortswahl Einfluss auf die Wahrnehmung und Entwicklungschancen der Künstler*innen ausübe. Dass Kulturförderung eine räumliche Komponente hat, lässt sich mit einem Blick in die öffentlichen Haushalte verdeutlichen: Im Durchschnitt geben Gemeinden über 500.000 Einwohner*innen deutlich mehr für Kultur aus als Gemeinden bis 10.000 Einwohner*innen, nämlich 159,80 € statt 13,22 € pro Person[8] – ein Unterschied um den Faktor zwölf.

Auch bei dem am Prinzip der Spitzenförderung orientierten *Fonds Darstellende Künste* zeigten sich bis zur COVID-19-Pandemie deutliche Unterschiede in der räumlichen Verteilung der Mittel.[9] Mit dem stark erhöhten Fördervolumen im Rahmen von NEUSTART KULTUR erhielten jedoch deutlich mehr Künstler*innen jenseits der großen Szenezentren Unterstützung durch den *Fonds*.[10] Sichtbar wurde dabei eine vielfältige und lebendige Szene der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, die von veränderten Fördervoraussetzungen (u. a. Umkehrung von Primär- und Sekundärförderung[11], Nachhaltigkeit als Ergänzung zum Innovationskriterium), neuen Förderinstrumenten (u. a. prozessorientierte Residenzen) und einem erweiterten Blick auf die Vielfalt der Darstellenden Künste (u. a. die Einbeziehung semiprofessioneller Strukturen) besonders zu profitierten schien.

Vor diesem Hintergrund beauftragte der *Fonds Darstellende Künste* unsere Studie und definierte zu Beginn drei Fragen an unser Forschungsteam:

1. Wie kann eine aktive Förderpolitik die jeweiligen unterschiedlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen der Freien Darstellende Künste vor Ort stärker berücksichtigen und ggf. ausgleichen?

2. Wie lässt sich die Permeabilität zwischen den verschiedenen Sozialräumen steigern?

3. Welche Erfahrungen in ländlichen Räumen geben Auskunft für neue Förderstrategien?

Darstellenden Künste, erweitert um die Geschäftsführung des *Fonds Darstellende Künste*, eine Mitarbeiterin des Programms *Performing Exchange* des *Bundesverbands Freie Darstellende Künste* (BFDK) und eine Mitarbeiterin des *Instituts für Kulturpolitik* der *Kulturpolitischen Gesellschaft*. Nach den Interviews und einer ersten Auswertungsphase wurden ergänzende Gespräche mit Vertreter*innen des *Bundes deutscher Amateurtheater* (BDAT), des *Fonds Soziokultur*, des Programms *tanz + theater machen stark* (BFDK) sowie aus dem *Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg* und dem *Staatsministerium für Kultur und Medien* geführt. Hinzu kamen der Besuch von Vernetzungstreffen von Künstler*innen sowie Vorträge und ein Workshop im Rahmen von Fachveranstaltungen wie dem BUNDESFORUM 2021 des *Fonds Darstellende Künste*.

6 Vgl. Dimbath, Oliver / Ernst-Heidenreich, Michael / Roche, Matthias (2018): Praxis und Theorie des Theoretical Sampling. Methodologische Überlegungen zum Verfahren einer verlaufsorientierten Fallauswahl. In: Forum Qualitative Sozialforschung 19 (3). o. S.

7 Wiesand, Andreas J. (2013): Kulturpolitik. URL: https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202049/kulturpolitik?p=all [03.01.2020].

8 Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hg.) (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. 86 f. Da es sich hier um Durchschnittswerte handelt, gibt es real natürlich eine Streuung der Beträge nach oben und unten.

9 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019. Berlin. 17.

10 Vgl. Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2021): Geschäftsbericht 2020. Berlin. 47.

11 Es galt zuvor das Prinzip, dass bereits ein wesentlicher Teil der Mittel aus kommunalen und Landesmitteln gesichert sein musste (Primärförderung), bevor der *Fonds* weitere Mittel hinzugeben konnte (Sekundärförderung).

Stand der Diskussion

Die Arbeit jenseits der Großstädte ist eine wichtige Traditionslinie der Freien Darstellenden Künste seit ihren Anfängen, mit frühen Beispielen wie der im Wendland aktiven *Theaterwehr Brandheide* (Gründung 1977), dem *Theater Lindenhof* in Melchingen (Gründung 1981) oder der Arbeit von Willy Praml in Niederbrechen zwischen 1979 und 1990. Populär war damals der Begriff des »Volkstheaters«, in seiner ganzen politisch-sozialen und ästhetischen Verständnisvielfalt[12], unter dem sich unterschiedlichste Arbeitsweisen jenseits der Großstädte versammelten. Sie nahmen ältere Traditionen wie die der Wandertheater oder der in den 1920ern auf Juist entwickelten Variante des Laienspiels auf – allerdings anders politisiert, u. a. in Opposition zu deren völkisch-nationalen Elementen. Zeitgenössische künstlerische Positionen aus solchen Regionen tauchen in der gegenwärtigen Theaterwissenschaft eher sporadisch auf, dafür aber meist eingebunden in größere Diskurslinien. An der Universität Leipzig hat sich ein bemerkenswerter Forschungsschwerpunkt zu Geschichte und Gegenwart des Amateurtheaters entwickelt.[13] Das Verhältnis zwischen Amateur*innen und professionellen Künstler*innen zeigt sich immer wieder als kulturpolitisches Konfliktfeld: Während man sich mancherorts deutlich abgrenzt, werden anderswo vielfältige Formen der Zusammenarbeit betont.

In der kulturpolitischen Diskussion haben unter dem Begriff »ländliche Räume« in den letzten fünf bis zehn Jahren unterschiedlichste Sozialräume jenseits der Großstädte vermehrt Aufmerksamkeit erhalten. Die deutsche Kulturpolitik hatte diese Regionen bis dahin lange als Versorgungsfälle begriffen und kulturelle Ressourcen in den Metropolen aufgebaut, von wo aus diese ausstrahlen sollten. Die kulturelle Praxis jenseits der Großstädte schien wenig zu bieten und im Vergleich nachholbedürftig.[14] Heute bewegt man sich programmatisch »von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung«[15], die ausgehend von regionalen Ressourcen Kultur gestalten will. Dabei wird die Gestaltung der Rahmenbedingungen zunehmend als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe[16] gedacht, bei der auch Fragen der Infrastruktur, der Bildung und Wirtschaft Voraussetzungen für das kulturelle Leben schaffen.

Unterschiedliche Organisationsformen der Darstellenden Künste werden zunehmend unter dem Begriff »Theaterlandschaft« auf ihr Harmonisierungspotenzial untersucht: Unter dem provokanten Titel *Theater in der Provinz*[17] fand 2018 in Memmingen eine Tagung des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und des Landestheaters Schwaben statt, bei der Gemeinsamkeiten und Trennendes diskutiert wurden. Die Grundlagen dafür wurden an der Universität Hildesheim geschaffen, mit kulturpolitischen Untersuchungen zu Breitenkultur[18], Soziokultur[19], Freilichttheatern[20], Amateurtheatern[21], Landesbühnen[22] und Gastspielhäusern[23] sowie mit Arbeiten zu Kulturpolitik in ländlichen Räumen[24] und der Entwicklung des Instruments der Kulturentwicklungsplanung[25]. Die bislang fehlende Betrachtung der Freien Darstellenden Künste wird mit dieser Studie unternommen. Ihr gingen Diskussionen auf der Ebene der Selbstorganisation voraus: Auf dem BUNDESFORUM 2019 des *Fonds Darstellende Künste* wurden unter der Überschrift »Geografischer Arbeitsraum«[26] Forderungen formuliert, die Förder-

12 Vgl. Fülle, Henning (2015): Freies Theater. Berlin. 147.

13 Vgl. Baisch, Claudius / Schmidt, Henrike / Soubh, Dana (Hg.) (2020): Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater. Uckerland.

14 Vgl. Blumenreich, Ulrike / Kröger, Franz / Pfeiffer, Lotte / Sievers, Norbert / Wingert, Christine (2019): Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit. Bonn. 165.

15 Vgl. Schneider, Wolfgang (2020): Von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung. In: Heinicke, Julius / Lohbeck, Katrin (Hg.): Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München.

16 Vgl. Bildhauer (2020).

17 Vgl. Schneider, Wolfgang / Schröck, Katharina M. / Stolz, Silvia (Hg.) (2019): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin.

18 Vgl. Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

19 Vgl. Kegler, Beate (2020): Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Herausforderung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit. München.

20 Vgl. Kegler, Beate (2018): Freilichttheater in Niedersachsen. Studie zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen als breitenkulturelle Akteure. Hildesheim.

21 Vgl. Renz, Thomas / Götzky, Doreen (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern. Hildesheim.

22 Vgl. Schröck, Katharina M. (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft. Bielefeld.

23 Vgl. Stolz, Silvia (2019): Traditionen auf dem Prüfstand. Veranstalter und Anbieter im Gastspieltheater. In: Schneider / Schröck / Stolz, (2019).

24 Vgl. Götzky, Doreen (2013): Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

25 Vgl. Götzky, Doreen (2015): Viel erreicht, Zukunft ungewiss. 20 Jahre Kulturentwicklungsplanung im Landkreis Hildesheim – Gutachten über Entwicklungen und Perspektiven. Hildesheim.

26 BFDK / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste. Dokumentation Bundesforum II. Berlin. 32.

instrumente im Kontext sozialräumlicher Unterschiede betrachten. Das Thema wurde auf dem BUNDESKONGRESS 2020 des *Bundesverbands Freie Darstellende Künste (BFDK)* weitergeführt, bei dem selbstbewusst Stärken der eigenen Arbeit formuliert und der Ausgleich »gravierende[r] strukturelle[r] Nachteile«[27] in Bezug auf Förderung, Image und Vernetzung gefordert wurde.

Zuvor waren die Bedürfnisse der Künstler*innen jenseits der Großstädte vor allem unter dem Begriff »Mobilität« subsumiert worden. Er dient als Schlagwort zuallererst der Bestimmung dessen, was, bei aller Unterschiedlichkeit von ästhetischen Ansätzen, Zielgruppen oder Formaten, womöglich einen gemeinsamen Nenner der Freien Darstellenden Künste darstellt.[28] Besonders in den großen Flächenländern legen Künstler*innen weite Strecken zurück, um ihre Zuschauer*innen zu erreichen.[29] Dabei wird den Freien Darstellenden Künsten zunehmend die Aufgabe zugeschrieben, »einen wesentlichen Teil kultureller Grundversorgung«[30] zu übernehmen und auch in peripherisierten Regionen den Erstkontakt mit Theater zu ermöglichen. Deshalb werden sie in ihrer Bedeutung von manchen mit den Landesbühnen gleichgesetzt.[31] Die Perspektive, die mit diesem Vergleich eingenommen wird, begreift Mobilität als kulturpolitischen Auftrag der »Versorgung« und als Notwendigkeit, um jenseits der Großstädte überhaupt ein Publikum zu finden.[32] Andere Aspekte, wie die Notwendigkeit von Mobilität in der Erarbeitung neuer Produktionen und Mobilität als Voraussetzung für künstlerischen Austausch über die Region hinaus, fanden lange weniger Berücksichtigung.[33]

Auf Bundesebene wurde in Deutschland in den letzten Jahren eine Reihe von Förderprogrammen etabliert, die die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte berücksichtigen (u. a. TANZLAND, TANZPAKT, GLOBAL VILLAGES, PERFORMING EXCHANGE, *tanz + theater machen stark, Verbindungen fördern*, LandKULTUR, TRAFO).[34] Angesichts der Dichte an Förderungen des Bundes in der Fläche ist schnell vergessen, dass sich vor der COVID-19-Pandemie die Stimmen »für eine radikale Kommunalisierung der Kulturförderung«[35] mehrten.

Als sehr einflussreich für all diese Entwicklungen erweist sich eine parallel geführte Debatte über Raumbilder und -verhältnisse in Geografie, Kultur- und Sozialwissenschaften, die zu umfangreichen Repositionierungen in Architektur[36] und Bildenden Künsten[37] führt. Dabei werden verbreitete Narrative über die Räume jenseits der Großstädte einer kritischen Betrachtung unterzogen und »Ansätze einer emanzipatorischen Politik in ländlichen Räumen«[38] identifiziert. Für die vorliegende Studie ist besonders die Diskussion um den Begriff »Peripherisierung« interessant. »Peripherisierung und Zentralisierung sind einander sich bedingende Prozesse, die trotz ihrer relativen Stabilität über begrenzte Zeiträume wirksam sind und daher auch reversibel sein können.«[39] Sie entstehen als Folge von wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kommunikativen Prozessen.[40] Bei der Be-

27 Bohde, Elisabeth (2020): ›Stadt kann doch jeder‹ – Perspektiven auf ›Räume und Regionen‹. In: BFDK (Hg.): UTOPIA.JETZT. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 33.

28 Brauneck, Manfred (2016): Vorwort. In: Brauneck, Manfred / ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 15.

29 Vgl. Rosendahl, Matthias / Scholl, Dominik / Heering, Martin (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012 – 2015. Berlin. 26 f.

30 BFDK (Hg.) (2017): Was das Freie Theater bewegt. Berlin. 28.

31 Vgl. Freundt, Michael (2016): Ich bin dann mal ständig weg … Mobilität in den freien Darstellenden Künsten. In: Rosendahl / Scholl / Heering, (2016) (Hg.): 31.

32 Exemplarisch kann hier die Gastspielförderung des Landes Baden-Württemberg genannt werden, die seit 1993 existiert und über den Landesverband verwaltet wird. Auch wenn diese nicht ausschließlich der Finanzierung von Gastspielen in ländlichen Räumen dient, so hat sich dies jedoch als ein Schwerpunkt herausgebildet. Vgl. LaFT Baden-Württemberg (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste im ländlichen Raum Baden-Württembergs. Evaluation Gastspielförderung. Bestandsaufnahme Veranstaltersituation. Baden-Baden.

33 Vgl. Bohde (2020).

34 TANZLAND ist eine Initiative der *Kulturstiftung des Bundes* (KSB) in der Projektträgerschaft des *Dachverbands Tanz Deutschland* (DTD). TANZPAKT Stadt-Land-Bund ist eine gemeinsame Initiative von Kommunen, Bundesländern und der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM). GLOBAL VILLAGES ist ein Sonderprogramm des *Fonds Darstellende Künste*, gefördert durch das BKM. PERFORMING EXCHANGE ist ein Modellprojekt des *Bundesverbands Freie Darstellende Künste* (BFDK), gefördert durch das BKM. Das Programm *tanz + theater machen stark* wird vom BFDK im Rahmen des Programms *Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung* des *Bundesministeriums für Bildung und Forschung* (BMBF) umgesetzt. *Verbindungen fördern* ist ein Programm des BFDK, gefördert durch die BKM. LandKULTUR ist eine Fördermaßnahme des Bundesministeriums für Ernährung und Landwirtschaft (BMEL). Das Programm TRAFO – Modelle für Kultur im Wandel ist eine Initiative der KSB.

35 Martin, Olaf (2015): Der Grundwasserspiegel im ländlichen Raum. Plädoyer für eine Kulturpolitik von unten. In: Kulturpolitische Mitteilungen (151). 39–41.

36 Vgl. AMO / Koolhaas, Rem (Hg.) (2020): Countryside: A Report. Köln.

37 Vgl. Myvillages (Hg.) (2019): The Rural. London.

38 Vgl. Maschke, Lisa / Mießner, Michael / Naumann, Matthias (2020): Kritische Landforschung. 14.

39 Dünkel, Frieder / Ewert, Stefan / Geng, Bernd / Harrendorf, Stefan (2019): Peripherisierung ländlicher Räume. In: Klimke, Daniela / Oelkers, Nina / Schweer, Martin K. W. (Hg.): Sicherheitsmentalitäten im ländlichen Raum. Wiesbaden. 110.

40 Vgl. ebd.

schreibung des künstlerischen Produzierens jenseits der Großstädte ist der Begriff Peripherisierung geeignet, unterschiedliche Benachteiligungen im Zusammenhang mit der sozialräumlichen Verortung zu beschreiben und kritisch zu reflektieren, dass »Peripherien als Ergebnis von gesellschaftlichen Prozessen (Peripherisierung), nicht als Strukturbedingung von Räumen angesehen werden [sollten].«[41] Der Maßstab, an dem das Periphere gemessen wird, orientiert sich dabei an den Zentren. Die Unterscheidung von Stadt / Land bzw. Zentrum / Peripherie erweist sich damit vor allem als machtvolles politisches Bild[42], denn die Räume sind von den Lebensstilen her nicht klar zu trennen.[43] Auch die Unterscheidung von ländlichen und städtischen Publika ist nicht sinnvoll. Untersuchungen der kulturellen Teilhabe in der EU zeigen deutlich, dass das Interesse der Bevölkerung an der sogenannten Hochkultur vor allem auf »räumliche Gelegenheitsstrukturen«[44] (wie Theater- oder Konzerthäuser) zurückgeht: »Da diese Infrastruktur vornehmlich in Städten angesiedelt ist, zeigt die Stadtbevölkerung eine größere kulturelle Partizipation [an der Hochkultur, Anm. d. Verf.] als die Landbevölkerung.«[45] Es sind jedoch nicht nur das Fehlen, sondern auch der teilweise stattfindende Rückbau von Infrastrukturen sowie der Verlust Sozialer Orte, die jenseits der Großstädte und besonders in peripheren ländlichen Räumen problematisch werden, weil »infrastrukturelle Einbußen auch mit einem Verlust an pluralistischer Öffentlichkeit einhergehen und zu einer Erosion lokaler Demokratie beitragen«[46]. Den Freien Darstellenden Künsten wird dabei immer wieder mal die Kraft unterstellt, »eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel«[47] verfolgen zu können. Sie sollen Räume zum Austausch über lokale Ressourcen öffnen, die zur Entwicklung einer zukunftsfähigen »regionalen Selbstbeschreibung«[48] beitragen. Unsere Studie fragte zunächst, auf welche Weise die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte zeitgenössische ästhetische Formsprachen pflegen und Begegnungen ermöglichen.

Künstlerische Positionen jenseits der Großstädte

Auf die ganze Republik bezogen, wird jenseits der Großstädte eine große Formenvielfalt gepflegt: Fast alle Spielarten der Freien Darstellenden Künste finden sich auch jenseits der Großstädte und Metropolregionen – nur räumlich nicht so verdichtet. Die befragten Künstler*innen knüpfen an unterschiedlichste ästhetische Traditionen an und verfolgen die Entwicklungen in den urbanen Hotspots der Darstellenden Künste. Ein gesonderter ästhetischer Diskurs über die Darstellenden Künste in ländlichen Räumen scheint dementsprechend nicht sinnvoll. Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte sind keine eigenständige ästhetische Form, sondern eine kulturpolitische Kategorie. Die Sensibilisierung für die Herausforderungen durch andere Produktionsstrukturen jenseits der Großstädte sollte nicht mit der Annahme eines *anderen* Theaters oder Tanzes verbunden werden.

Gleichwohl ist das große Bewusstsein für regionale Besonderheiten und Herausforderungen auffällig, die alle Befragten auf unterschiedliche Weise auch in ihrer Kunst angehen. Viele der befragten Künstler*innen entwickeln, wenn sie nicht auf literarische Stoffe zurückgreifen, ihre Arbeit aus ihrer Region heraus; unter Einbezug regionaler Fragestellungen, Biografien und Landschaften sowie im Wissen um ein vielfältiges Publikum. So entsteht oftmals eine ortsspezifische Darstellende Kunst, ohne dabei gesamtgesellschaftliche Fragestellungen aus dem Blick zu verlieren oder in die unkritische Wiederholung von Heimatgeschichte zu verfallen. Weltoffenheit und Lokalbezug finden hier spielend zusammen.

Viele der befragten Künstler*innen beschreiben, dass das Produzieren jenseits der Großstädte ihre Arbeit verändert hat, z. B. durch die Nähe zur lokalen Bevölkerung. So beschreibt etwa Hans-Joachim Frank, dass sich die Aufführungen des *theaters 89* in verschiedenen Regionen Brandenburgs mit drei Stunden Dauer quasi verdoppelt haben im Vergleich zu dem, was er ursprünglich für angemessen hielt: »Die Leute wollen nicht nach Hause. Wir enden meist mit einer Folge von Liedern. Es wird viel gesungen – das haben die Leute unglaublich gern.« (Frank 2021: Z. 372–376)[49] Auch die *Freie Bühne Wendland*, im

41 Beetz, Stephan (2008): Peripherisierung als räumliche Organisation sozialer Ungleichheit. In: Barlösius, Eva / Neu, Claudia (Hg.): Peripherisierung – eine neue Form sozialer Ungleichheit? Berlin. 7.

42 Vgl. Krieger, Peter (2018): Der ländliche Raum als politisches Bild in Geschichte und Gegenwart. Vortrag beim TRAFO-Ideenkongress. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sIDQigRveqU [02.01.2020].

43 Vgl. Spellerberg, Annette (2014): Was unterscheidet städtische und ländliche Lebensstile? In: Berger, Peter A. (Hg.): Urbane Ungleichheiten. Neue Entwicklungen zwischen Zentrum und Peripherie. Wiesbaden. 208.

44 Ebd. 207.

45 Ebd.

46 Kersten, Jens / Neu, Claudia / Vogel, Berthold (2019): Für eine Politik des Zusammenhalts. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 69 (46). 4–11.

47 Steinbach, Marc (2014): Potemkins Provinzen. Für eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch. Berlin. 55.

48 Vgl. Anders, Kenneth (2018): Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung. URL: https://doi.org/10.25529/92552.7 [04.12.2020].

49 Die Zitate werden hier zur Nachvollziehbarkeit der Interpretationen der Autor*innen ohne nachträgliche Glättung wiedergegeben.

niedersächsischen Platenlaase beheimatet, hat ihre Aufführungspraxis mit der Zeit verändert. Statt die Leute ins Theater einzuladen, fuhr sie zuletzt von Dorf zu Dorf. Die Gruppe hatte sich im ersten Jahr der Coronapandemie aufgrund der geschlossenen Bühnen einen Bus angeschafft und umgebaut, mit dem sie die Menschen nunmehr vor Ort besuchte – was zu ganz neuen Erfahrungen führte:

> Das war so der Wunsch, mit den Leuten ins Gespräch zu kommen. Und die haben das außerordentlich honoriert. Das war eine ganz wunderbare Erfahrung. Das ist auch so das Ergebnis, dass wir sagen: »Wir müssen möglichst direkt mit unserem Publikum sein.« (Wittstamm 2021: Z. 383–386)

Die befragten Künstler*innen folgen ihrem Publikum und antworten mit veränderten künstlerischen Formaten, die Elemente partizipativer Breitenkultur in die Arbeitspraxis integrieren.

In den Selbstbeschreibungen vieler Künstler*innen wird zudem eine Erweiterung der eigenen Rolle sichtbar: Neben der künstlerischen Arbeit an eigenen Inszenierungen betonen viele der Befragten ihre Funktion als Organisator*innen, Kuratierende und Vernetzungsakteur*innen. Dies begründen mehrere der Künstler*innen mit der Beobachtung, dass die ländlichen Regionen von der Politik insgesamt lange vernachlässigt wurden und teils noch werden. Anne Dietrich von *TanzART* im sächsischen Kirschau beschreibt es so:

> Weil [die] ländliche Gegend immer so abgeschoben wird, wollten wir unbedingt gern Künstler in die ländliche Gegend holen, mit denen zusammenarbeiten und Residenzen anbieten. [...] bei uns ist immer wichtig, dass die Residenzkünstler mit den Leuten vor Ort etwas zu tun haben (Dietrich 2021: Z. 37–40)

Auch Dörte Kiehn vom *Tandera-Theater* in Mecklenburg-Vorpommern schafft mit Kolleg*innen aus Mecklenburg-Vorpommern immer wieder Gelegenheiten, ländliche Regionen mit zeitgenössischem (Figuren-)Theater in Berührung zu bringen:

> Wenn in bestimmten Gegenden einfach Bevölkerungsschwund ist, stehen wir als Kulturschaffende auch davor und sagen: »Lassen wir die jetzt komplett kulturmäßig verrecken?« Oder entscheiden wir uns [...]: »Nein, es geht auch Theater nach Vorpommern und wir gucken wie's da gehen kann.« (Kiehn 2021: Z. 415–420)

Auf diese Weise sorgen einige der befragten Künstler*innen dafür, dass in peripherisierten Regionen Gelegenheitsstrukturen für die Begegnung mit zeitgenössischen Arbeitsweisen der Darstellenden Künste entstehen. Sie bauen Gastspiel-, Vernetzungs- und Residenzstrukturen auf und übernehmen damit sowohl Mitverantwortung für die Gestaltung der regionalen Kulturlandschaften als auch für die Angebote der Kulturellen Bildung in der Region.

Produzieren und Aufführen jenseits der Großstädte

Die Mehrheit der von uns Befragten unterhält eigene Aufführungsorte. Damit sind sie innerhalb dieser Studie etwas überrepräsentiert, denn die meisten darstellenden Künstler*innen, die jenseits der Großstädte leben, sind Figurenspieler*innen und ziehen mit mobilen Bühnen umher. Sie denken bei der Entwicklung ihrer Produktionen von Anfang an die unterschiedlichsten Aufführungssituationen mit. Oft genügt ihnen eine bestimmte Grundfläche, ein zu verdunkelnder Raum und eine 230-Volt-Steckdose. Das Spielen an unterschiedlichsten Orten ist für viele freie Künstler*innen eine Selbstverständlichkeit und wird in einigen Bundesländern durch entsprechende Programme gefördert. Allen voran die Figurentheater spielen aufgrund ihrer Flexibilität in Kindergärten, auf Festen, im Feuerwehrgerätehaus, in Schulen, Büchereien und vielen anderen Orten. Dabei werden die Künstler*innen vor Ort seltener von professionellen Kulturkräften unterstützt, sondern meist von Hausmeister*innen, Kindergärtner*innen oder Ehrenamtlichen betreut. Wo Schulbibliotheken und Kulturhäuser geschlossen oder geschwächt werden, fehlen in der Folge vielen freien darstellenden Künstler*innen Orte und Menschen, an denen sie andocken können.

Mobile Lösungen finden sich auch im Schauspiel- und Performancebereich, etwa beim *theater 89*. Die Gruppe baute neben ihrer Tätigkeit in Berlin ab 1996 das Kulturzentrum DAS HAUS im Ort Altes Lager (Brandenburg) auf. Vor zehn Jahren entschied man sich jedoch, zum reinen Tourneetheater zu werden. (vgl. Frank 2021: Z. 272–275) Mit einer selbst entwickelten Holzbühne, die sich innerhalb einer Stunde aufbauen lässt, tourt das *theater 89* nun in Kooperation mit der *AG Städte mit historischen Stadtkernen* jährlich an etwa 16 Orte in Brandenburg. Das Mobilwerden erprobt auch das Eisenacher *Theater am Markt* mit seinem Pilotprojekt *TAMobil*. Nach einer intensiven Open-Air-Saison im ersten Pandemiejahr suchte das Haus nach einer mobilen und flexiblen Infrastruktur für unterschiedlichste Aufführungssituationen im Wartburgkreis. (vgl. Frey 2021: Z. 322–337) Das *TAMobil*, ein Theateranhänger, kann auf einer Seite aufgeklappt werden und wird zur Bühne für bis zu 50 Zuschauer*in-

Scheinbare grammatische Fehler ergeben sich aus der üblichen Differenz von Schrift- und Lautsprache.

nen. Angeboten werden eigene Inszenierungen und Workshops, der Anhänger kann aber auch von anderen für Veranstaltungen gebucht werden. Die mobile Aufführungsstruktur ergänzt die feste Spielstätte des *TAM*, ein ehemaliges Restaurant in der Mitte von Eisenach, das zur Bühne mit 40 Sitzplätzen umgebaut wurde. (vgl. Frey 2021: Z. 31–35) Das alte Interieur des Restaurants ist dabei in Teilen erhalten geblieben. Auch die Spielstätte von *Studio 7* in Schwerte (NRW) hat gastronomischen Hintergrund: Die Gruppe betreibt ein Schützenheim mit Biergarten und vielseitigem Konzertprogramm, was den finanziellen Grundstock sichert. (vgl. Falke 2021: Z. 60–70) Zusätzlich bietet das Schützenheim Raum für die Proben des Chores, der Amateurtheatergruppe und für Veranstaltungen von *Studio 7*, wobei die Gruppe vielfach auch im öffentlichen Raum spielt. Ähnlich ist es bei *TanzART*. Die umgebaute Textilfabrik *Im Friese* in Schwirgiswalde-Kirschau (Sachsen) ist vor allem Trainings- und Probenraum, und auch wenn einige Veranstaltungen (z. B. des Residenzprogramms und die Premieren) dort stattfinden, treten die Nachwuchstänzer*innen der *TanzART Academy* oder die professionelle *prospect.dancecompany* zusätzlich an vielen anderen Orten im Umkreis und in den Großstädten Sachsens auf.

Umgang mit peripherisierten Infrastrukturen

Freie Darstellende Künste in ländlichen Räumen haben »infrastrukturelle Sonderkosten«, wie die Geschäftsführerin des NRW Landesbüros Freie Darstellende Künste, Ulrike Seybold (2021: Z. 63), es formuliert. Dazu gehören insbesondere Unterbringung, Mobilität und Verpflegung. Für Julia Novacek von *Studio Studio* wurde gleich in der ersten Arbeitsphase im hessischen Vogelsberg deutlich, welche große Bedeutung allein das Auto für die künstlerische Arbeit bekommen kann (vgl. Studio Studio 2020: Z. 845 f.), wenn es keinen dicht getakteten Öffentlichen Personennahverkehr gibt, mit dem man schnell zwischen Rechercheterminen von einem Ort in den nächsten wechseln kann oder abends noch kurz vor Ladenschluss den Wocheneinkauf erledigen möchte. Das Überwinden von Entfernungen spielt in peripherisierten Räumen eine ganz alltägliche Rolle. »Wenn ich einen meiner Kollegen besuchen will, dann [bedeutet] es durchschnittlich eine halbe Stunde Autofahrt«, erklärt Kerstin Wittstamm (2021: Z. 97–99). Damit sind Zeiträume angesprochen, die auch im großstädtischen Arbeitsleben selbstverständlich sind – nur müssen die Künstler*innen in peripherisierten Räumen die Strukturen für Mobilität selbst vorhalten. Für jede Zusammenarbeit mit einer Person, die nicht aus der Region kommt, müssen die Künstler*innen Fahrdienste organisieren, um die Strecke zwischen dem nächstgelegenen Bahnhof und dem Arbeitsort zu überbrücken. (vgl. Dietrich 2021: Z. 149–152) Ähnlich ist es mit der Verpflegung. Im besten Fall hat der Ort einen eigenen Supermarkt, aber von Restaurants, Kneipen oder Imbissen kann man nicht grundsätzlich ausgehen. (vgl. Dietrich 2021: 157–162; Wittstamm 2021: Z. 90–92) So beschreibt Janek Liebetruth, der ehemalige Leiter des Festivals THEATERNATUR in Benneckenstein im Harz:

> Es gibt [in diesem Ort] eine ganz kleine Kneipe, aber die ist auch wirklich ganz sporadisch offen. Das ist privat geführt. Es ist kaum Infrastruktur. […] Das heißt, du bist ganz schön auf dich allein gestellt. (Liebetruth 2021: Z. 278–281)

Manche Theatergruppen leisten sich deshalb eine Köchin oder nutzen die hauseigene Gastronomie. Dies gilt vor allem für sehr kleine Orte, nicht für den kleinstädtischen und mittelstädtischen Bereich. Ein übergreifendes Problem ist das der Unterbringung künstlerischer Gäste. Viele der Künstler*innen wohnen selbst an anderen Orten als sie arbeiten oder benötigen für Projekte viele Gäste, weil es anders als in den Szenehochburgen kaum Kolleg*innen vor Ort gibt. Fünf bis zehn Kolleg*innen einer etwas größeren Produktion über die gesamte Probenzeit in teuren Ferienwohnungen (so sie vorhanden sind) unterzubringen, sprengt für viele das Budget. (vgl. Liebetruth 2021: Z. 294 f.) Leer stehender Wohnraum ist in einigen ländlichen Räumen Deutschlands darüber hinaus selten und fordert zudem für die temporäre Einrichtung einer Wohnung wiederum große Ressourcen. Die Künstler*innen reagieren darauf teilweise mit kleinerer Besetzung, mit weniger Gästen oder schaffen eigene Unterkünfte wie etwa *TanzART*, *szene 2wei* aus Lahr in Baden-Württemberg oder die in Flensburg ansässige *Pilkentafel*. Auf diese Weise suchen freie darstellende Künstler*innen Lösungen für Kosten, die den Umfang und Zuschnitt der üblichen Projektförderungen schnell übersteigen können. Sie richten ihre Produktionsweisen an den Möglichkeiten in peripherisierten Regionen aus, arbeiten oft in kleineren Teams als ihre Kolleg*innen in den Szenezentren. Damit ist ein Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik[50] vor dem Hintergrund räumlicher und förderungspolitischer Peripherisierung erkennbar, der im Diskurs noch zu wenig mit reflektiert wird.

50 Vgl. zum Eschenhoff, Silke (2021): Versprechen auf die Zukunft – Der Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik am Beispiel der Freien Szene in Niedersachsen. In: Mandel, Birgit / Zimmer, Annette (Hg.): Cultural Governance. Wiesbaden. 109.

Kooperationen mit theaterfernen Strukturen

Eine zweite Herausforderung, die sich aus der Arbeit jenseits der Großstädte ergibt, ist die regelmäßige Arbeit an Orten und in Strukturen, die nicht auf die eigene Kunstform ausgerichtet sind: Immer dann, wenn Künstler*innen an Orten auftreten sollen, die nicht als Theater sondern bspw. als Kindergarten oder Dorfgemeinschaftshaus gedacht sind, werden Verhandlungen zwischen verschiedenen Bedürfnissen und institutionellen Logiken geführt. Gerade für freie Kinder- und Jugendtheater sowie das Figurentheater ist diese Praxis Alltag. Verhandlungen beginnen bei realistischen Gagen, die von vielen Nichtveranstaltern meist viel zu niedrig eingeschätzt werden, und führen zu Herausforderungen z. B. durch die Zeitlichkeit der Institution, die schnelle Auf- und Abbauten erfordert, beschreibt Matthias Träger (2021: Z. 514–517), erfahrener Figurenspieler und Vorsitzender des *Verbands Deutscher Puppentheater*. Im Endeffekt führen solche Bedingungen zu bestimmten tour- und verkaufbaren ästhetischen Formen und zu Einschränkungen in der personellen Besetzung. Die befragten Künstler*innen verstehen sich als Expert*innen darin, den eigenen künstlerischen Anspruch mit den Erfordernissen der Auftrittsorte in Einklang zu bringen.

Unterschiedliche Logiken zeigen sich auch an anderer Stelle, etwa beim *Freilandtheater*, das im Outdoor-Museum im bayrischen Bad Windsheim zwischen baulichen Kulturschätzen spielt: »Ein Museum will beschützen und bewahren und ein Theater will gebrauchen.« (Laubert 2021: Z. 368–370) Es hat eine Zeit gedauert, bis die Museumsleitung Vertrauen in die Theaterleute gefasst hatte und die Theaterleute die Bedürfnisse des Museums verstanden. (vgl. ebd.: Z. 370–386) Heute führt die Kooperation zu besonderen Möglichkeiten für das Theater:

> Die haben auch sehr, sehr große Werkstätten […] und wenn irgendwas zu machen ist oder wir sagen, »Ja, man müsste da einen Weg anlegen« oder »Wir bräuchten mal ’ne kleine Brücke über über’n Bach« […] oder »Wir bräuchten ’nen kleinen Pavillon für die Musik«, dann machen die das. […] das sind ganz tolle Fachleute, die da arbeiten. Sehr, sehr geschickt, wahnsinnig schnell. Also kaum ist das ausgesprochen, was wir brauchen, steht’s dann auch schon da. (Laubert 2021: Z. 342–354)

Auch das Kollektiv *Merle | Mischke | Klee* aus Schleswig-Holstein muss verhandeln, wenn es an Orten der Bildenden Kunst arbeitet, wo sich unterschiedliche Logiken schon anhand der Zeitstrukturen zeigen: Die Orte sind gewohnt, Ausstellungen über mehrere Monate zu zeigen. Kurze Gastspiele mit der zugehörigen Logistik überfordern trotz Motivation für die Kooperation leicht und sollen zudem nicht die kuratorische Konzeption des Ortes überschreiben. (vgl. Klee 2021: Z. 174–181; 228–237) Hinzu kommt: »Je ländlicher es wird, desto weniger professionell sind ja die eigenen Strukturen im Haus selber.« (ebd.: Z. 363–365) Gemeinsam mit Ehrenamt und Angestellten mit geringer Stundenzahl schaffen viele der befragten Künstler*innen trotzdem Begegnungsräume für die Freien Darstellenden Künste mit ihrem Publikum.

Die von uns befragten Künstler*innen haben sich bewusst für das Arbeiten unter diesen Bedingungen entschieden und sehen statt Einschränkungen eher eine gesellschaftliche Notwendigkeit und künstlerische Herausforderungen. Sie müssen in die Lage versetzt werden, durch Versuch und Scheitern passgenaue Wege zu finden und brauchen dafür vor allem eine beständige Förderung.[51] Die Vielfalt der von freien Künstler*innen selbst geschaffenen Gelegenheitsstrukturen sollte als Vorbild für Überlegungen zum Aufbau regionaler Lösungen mitgedacht werden. Sie zeigt, wie peripherisierte Kulturinfrastrukturen aus lokalen Kräften heraus gestaltet werden können.

Die Bevölkerung als Co-Akteur*in der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Darstellende Künste gibt es jenseits der Großstädte nicht erst seit freie Künstler*innen dort arbeiten. Von Sketchen auf der Weihnachtsfeier des Sportvereins bis hin zu ambitionierten Freilichtaufführungen gestalten Amateurtheatergruppen das kulturelle Leben vor Ort.[52] Deshalb überrascht es nicht, dass auch viele der Befragten auf die eine oder andere Weise mit Amateur*innen künstlerisch zusammenarbeiten. Der Regisseur Hans-Joachim Frank (*theater 89*) beschreibt, was ihn dabei motiviert:

> Ich bin in Brandenburg, […] weil ich glaube, dass es wichtig ist, […] dass sich unterschiedliche Leute dort treffen. Dass die Leute, die dort immer sind, andere Leute hören. Und noch wichtiger als das Gespräch [ist es], dass man etwas zusammen tut. Und da ist ja Theater wirklich ein Medium, was sich vorzüglich eignet, um eben jetzt nicht vordergründig zu diskutieren, sondern man spielt im besten Falle zusammen, man macht Erfahrungen zusammen und das prägt ja dann auch für das Gespräch sehr viel mehr. (Frank 2021: Z. 623–638)

51 Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Studie *Kooperation Macht Arbeit. Förderung von Kooperationen* von Veronika Darian, Melanie Gruß, Athalja Haß und Verena Sodhi in diesem Band.

52 Vgl. Renz / Götzky (2014).

Die Darstellenden Künste als Raum der Begegnung unterschiedlicher Menschen und Perspektiven zu begreifen ist auch im Eisenacher *Theater am Markt* Antrieb für die Arbeit:

> Man arbeitet halt mit Leuten, die sonst eine andere Realität haben, für die Theater nicht der Lebensinhalt ist, aber trotzdem – jetzt werde ich sehr philosophisch – ihrem Leben einen Inhalt gibt jenseits von der Lohnarbeit, die sie ja auch haben. Das gibt denen [etwas] […], dass sie ihre ganze Freizeit da reinstecken. (Frey 2021: Z. 409–415)

Durch die Bank betonen die befragten Künstler*innen, dass sich ihre Arbeit nicht an Maßstäben der kulturellen Bildung oder Soziokultur orientiert, sondern dass die Zusammenarbeit mit Amateur*innen künstlerische Ziele verfolgt und ihre Qualität entsprechend im künstlerischen Feld gemessen werden sollte. Wenn Profis und Amateur*innen über mehrere Jahre zusammenarbeiten, entsteht daraus ein intensiverer Austausch, als es im Rahmen von Gastspielen möglich ist:

> Man lernt sie in vier Jahren wirklich sehr gut kennen […] [und] es kamen doch andere Gespräche, sehr andere Gespräche [zustande, als es bei Gastspielen üblich ist, Anm.d.Verf.]. [Da] kommt man hin […] und alle freuen sich vielleicht, dann fährt man aber auch gleich wieder weg. Da werden ja andere Sachen besprochen, wie wenn man da jahrelang immer mal wieder auftaucht. (Frank 2021: Z. 646–654)

Aus Gesprächen entstehen Ideen für die gemeinsame Arbeit und Themen für die Zukunft. Mehrere der befragten Künstler*innen arbeiten darüber hinaus nicht nur projektbezogen mit Amateur*innen, sondern leisten ganzjährig kulturpädagogische Arbeit, die in ihren professionellen Produktionen fruchtbar wird. Zur Arbeit von *Studio 7* gehören ein Chor und eine Kindertheatergruppe, die bereits Teil von Inszenierungen im öffentlichen Raum geworden sind. (vgl. Falke 2021: Z. 434–437) Die *TanzART Academy* bietet tanzpädagogische Angebote auf unterschiedlichen Niveaus und bindet die erfahreneren Tänzer*innen in die professionelle Arbeit der *prospect.dancecompany* ein. (vgl. Dietrich 2021: Z. 72–76) Bei *szene 2wei* hat sich aus der anfänglichen Arbeit mit Amateur*innen eine professionelle *Mixed-Abled*-Tanzkompanie entwickelt, während die Gruppe auch weiterhin mit Amateur*innen in Workshops oder *Community-Dance*-Projekten arbeitet. (vgl. szene 2wei 2021: Z. 593 f.)

Die Arbeit mit Amateur*innen ist keine Besonderheit der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte, sondern hat zu den wesentlichen Entwicklungen der Darstellenden Künste in den letzten Jahren gehört. Zudem verfolgen nicht alle der Befragten eine solche künstlerische Arbeitsweise: Im Figurentheater kann sie als unüblich gelten, andere interessieren sich nicht dafür oder können sie nicht umsetzen, weil sie nicht vor Ort leben. Trotzdem ist die Häufung der verschiedenen Ansätze zur künstlerischen Zusammenarbeit mit Amateur*innen in dieser Studie offensichtlich und korrespondiert zudem mit den intensiven Beziehungen, die mit dem Publikum gepflegt werden.

Beziehungen zum Publikum

In den Interviews wird deutlich, dass jenseits der Großstädte oft auch außerhalb der Aufführung soziale Beziehungen zu den Menschen im Publikum bestehen. Kerstin Wittstamm etwa schätzt, dass sie fast die Hälfte des Publikums der *Freien Bühne Wendland* persönlich kennt – als Nachbar*innen, Miteltern oder Mitglieder der lokalen Bürgerinitiative gegen Atomkraft. (vgl. Wittstamm 2021: Z. 157–159, 454 f.) Auch Christian Laubert sagt von sich, er kenne viele der Besucher*innen des *Freilandtheaters* mit Namen. (vgl. Laubert 2021: Z. 657–663) Solche Beziehungen entstehen nicht im Moment der Aufführung, sondern über viele Jahre des Lebens und des Engagements vor Ort. Das *theater 89* kam in der Nachwendezeit nach Altes Lager und viele der Einheimischen erwarteten, dass sie nicht lange bleiben würden. »Aber wir sind nicht abgehauen und waren […] über 20 Jahre da.« (Frank 2021: Z. 180 f.) Auch für die Arbeit von *TanzART* zahlt sich heute aus, dass Jana Schmück bereits seit etwa 20 Jahren mit dem Tanznachwuchs in der Region arbeitet. (vgl. Dietrich 2021: Z. 68–71) Die Familien und Freund*innen folgen dann nach und kommen auch zu anderen Veranstaltungen. Diesen Effekt kennt auch *Studio 7*, dem das Arbeiten mit Kindern und Jugendlichen das Ankommen in Schwerte sehr erleichtert hat. (vgl. Falke 2021: Z. 693–701) Gerade in kleinen sozialen Systemen ist die Pflege langfristiger Beziehung eine große Selbstverständlichkeit (und auch Notwendigkeit).

> Man kennt sich einfach vom Dorf zum nächsten, zum nächsten. Und, wenn's einem gefällt, bleibt man eigentlich dabei. […] diese Zusammengehörigkeit ist viel, viel stärker in der ländlichen Gegend. […] die meisten sind […] diese sieben Jahre kontinuierlich dabei. (Dietrich 2021: Z. 318–325)

Mit der Zeit wachse das Vertrauen in die Künstler*innen:

> Die vertrauen einem und sagen: »Wir vertrauen [in das], was ihr macht. Wir verstehen vielleicht noch nicht, was ihr macht.« (lacht) […] Und dann kommen sie hin und sagen so: »Ist ja total spannend, was ihr macht!« Und sind dann auch dankbar. (Dietrich 2021: Z. 531–540)

Auf diese Weise ist die Beziehungspflege mit dem Publikum für viele Künstler*innen jenseits der Großstädte nicht allein Aufgabe des Marketings, sondern eingewoben in das gemeinsame Leben in der Region (vgl. Träger 2021: Z. 103–107). Kulturpädagogische Angebote oder Formsprachen, bei denen nichtprofessionelle Darsteller*innen eingebunden sind, tragen ihren Teil dazu bei, dass die Künstler*innen vor Ort einen »guten Stand« (Laubert 2021: Z. 581) haben. Manche Menschen entwickeln so eine besondere Bindung zu »ihren« Künstler*innen: »Die Leute schauen nach uns, ja? Die verlieren uns nicht.« (Frank 2021: Z. 672 f.) Solche Effekte scheinen in Dörfern wie Mittelstädten gleichermaßen möglich und könnten ein Ergebnis davon sein, dass professionelle Kulturinfrastrukturen dort nicht selbstverständlich vorhanden sind und viele freie Künstler*innen die einzigen sind, die ihre Kunstform dort ausüben. Gleichzeitig sind diese Effekte nicht zu generalisieren: Künstler*innen, die vornehmlich touren, werden diese Form der Beziehung zum Publikum eher seltener aufbauen. Denn wichtig scheint zu sein, dass man die Erwartungshaltung des Publikums erfüllt, langfristig zu bleiben und an den Menschen interessiert zu sein. Allerdings kann so eine Beziehung durchaus auch schnell entstehen: *Studio Studio* etwa gelangte im Rahmen einer mehrmonatigen FLUX-Residenz[53] in die hessische Gemeinde Grebenhain. Ihre erste dort entwickelte Arbeit präsentierten die Künstler*innen direkt vor 250 Menschen; viele von ihnen blieben im Anschluss, diskutierten über den Film und wollten sich mit den Künstler*innen darüber unterhalten. (vgl. Studio Studio 2020: Z. 344–346, 531–543) Ein Effekt der regionalen Thematik, der Einbindung von Menschen aus der Region und der Persönlichkeit der Künstlerinnen, die geschickt das Bedürfnis nach persönlicher Begegnung erspürten und dazu österreichischen Wein aus der eigenen Familienproduktion servierten. (vgl. ebd.: Z. 547 f.)

Erstbegegnungen schaffen

Selten treffen freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte auf ein Publikum, das mit zeitgenössischen Formen von Tanz und Theater vertraut ist, wie etwa Elisabeth Bohde (2021: Z. 231–234) von der Flensburger *Theaterwerkstatt Pilkentafel* betont. So entstehen bei der Arbeit der befragten Künstler*innen regelmäßig »Erstbegegnungen« (Klee 2021: Z. 388). In der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen erlebt Kerstin Wittstamm von der *Freien Bühne Wendland* die Situation oft sehr deutlich:

> Was das hier auch ausmacht, das hab' ich erfahren, wenn ich mit Jugendlichen in Schulen arbeite, dass die oft wirklich in der dritten Generation nicht im Theater waren. Also die Eltern waren vielleicht auch noch nie im Theater und die Großeltern dann noch weniger. Also es ist einfach eine sehr theaterunkundige Gegend. Schon sehr aufgeschlossen, auch durch diese politische Vergangenheit, […] aber mit Theater können die oft nichts anfangen. (Wittstamm 2021: Z. 106–114)

Für viele Künstler*innen ist deshalb das Gespräch vor und nach der Aufführung eine Selbstverständlichkeit. (vgl. Kiehn 2021: Z. 319–325; Träger 2021: Z. 337–343; Studio Studio 2020: Z. 531–548) »Nach dem Stück stehen wir für Gespräche immer zur Verfügung, die nicht immer ums Theater gehen müssen, aber diese[r] persönliche Kontakt, […] das ist schon wichtig für uns.« (Wittstamm 2021: Z. 410–413) So baut die persönliche Beziehung zum Publikum Brücken.

> Eins, zweimal im Jahr [machen wir] solche offenen Werkstätten. Dass wir dann alle Eltern einladen, Omas, Opas, wo die sehen, wo wir arbeiten. Danach gibt es halt wirklich die Bratwurst und das Bierchen, dass man mit den Leuten ins Gespräch kommt. Und das muss man machen, weil wenn man das nicht macht, dann arbeitet man irgendwo, und die Leute wissen gar nicht warum. Man muss sich sehr viel erklären und langen Atem haben. (Dietrich 2021: Z. 506–512)

Beim Blick auf solche Vermittlungsstrategien soll nicht der Eindruck entstehen, das Publikum jenseits der Großstädte sei generell kunstferner als das in Großstädten oder müsse besonders behutsam an neue Kunstformen herangeführt werden. Anne Dietrich beobachtet in Gesprächen mit Kolleg*innen aus Großstädten eine Haltung, sich dem ländlichen Publikum aus Sorge um eine Art überstülpendem Kulturpaternalismus geradezu übervorsichtig zu nähern. Sie hingegen plädiert aus eigener Erfahrung: »Mit den Leuten rede[n], denen das erklär[en], und los geht's […] Einfach anbieten und machen.« (ebd.: Z. 299–305)

Sehgewohnheiten ausbilden

Viele der befragten Künstler*innen scheinen es als Aufgabe zu begreifen, den Horizont ihres Publikums sukzessive zu erweitern. Mit ihren Formen des Theaters und Tanzes agieren die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte oft allein auf weiter Flur. »In Brandenburg ist man oft das erste Theater, was da überhaupt arbeitet.« (Frank 2021: Z. 613 f.) Dabei wird aber auch deutlich, dass das Publikum oft experimentierfreudiger ist als er-

53 FLUX wird getragen vom Verein zur Förderung der Zusammenarbeit von Theatern und Schulen in Hessen e. V. und gefördert durch das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst.

wartet: »Die [haben] einiges mitgemacht an zeitgenössischer Theatersprache«, resümiert Janek Liebetruth (2021: Z. 168–170) seine Zeit bei *THEATERNATUR*.

Es gilt immer wieder die Verhandlung zu suchen zwischen dem, was man selbst künstlerisch verfolgen möchte, und dem, was das Publikum interessiert. (vgl. Kiehn 2021: Z. 1166–1168) Es kann eine Stärke sein, Stücke anzubieten, die unterhaltsamer und traditioneller sind, um damit Menschen zu bewegen und neugierig auf Theater zu machen. (vgl. Wittstamm 2021: Z. 176–195) Und man kann sich auch selbst herausfordern, wenn man sich auf Formen des kulturellen Lebens einlässt, die man von sich aus als Künstler*in vielleicht nicht ausgewählt hätte: Wenn *szene 2wei* einen Gottesdienst mitgestaltet (vgl. szene 2wei 2021: Z. 410–421), *tanzART* auf dem Volksfest auftritt (vgl. Dietrich 2021: Z. 57–59) oder *Studio Studio* während der Residenz zum Line-Dance-Kurs im Dorfgemeinschaftshaus geht (vgl. Studio Studio 2020: Z. 194–196), erweitern auch sie ihren Horizont um neue ästhetische Erfahrungen.

Starke Zuschauer*innen

Über ihre Rolle als Mitspieler*in oder Publikum hinaus werden manche Menschen auch zu wesentlichen Unterstützer*innen der künstlerischen Arbeit. Christoph Falke (*Studio 7*) beschreibt sie mit dem Begriff »starke Zuschauer*innen«. Er meint damit: »Zuschauer, die uns unterstützen, die mitdenken, die auch Verbindungen herstellen.« (Falke 2021: Z. 712–714) »Starke Zuschauer*innen« sind ihren Künstler*innen und Kulturorten teils über viele Jahre treu und können ihre Ressourcen schnell und unkompliziert freigeben:

> Bei unserem Sommertheater, was wir hier immer auf dem Markt machen, habe ich am Tag des Aufbaus erfahren, dass wir dringend noch einen Gabelstapler brauchen, um die Bühnenpodeste zu transportieren. Mittags um zwölf hab' ich das erfahren und es war Freitag. Das war natürlich ein klein[er] Nervenzusammenbruch. Aber dann kannte halt jemand jemand anderen vom örtlichen Baustoffhof und dann war eine halbe Stunde später dieser Gabelstapler da. (Frey 2021: Z. 308–314)

Solche Anekdoten stehen stellvertretend für eine Vielzahl von kleineren und größeren Unterstützungen, die Künstler*innen bei ihrer Arbeit durch ihr Publikum erfahren. Wenn das Netzwerk stimmt, sind Transporte, Catering oder sogar Hubschrauberflüge auch in kleinsten Orten kein Problem mehr. (vgl. Studio Studio 2021: Z. 767–776) Zudem übernehmen an manchen Orten Ehrenamtliche wesentliche Teile der Arbeit: Im *TAM* tragen sie die Öffentlichkeitsarbeit, die Kasse, die Bar, die Abendspielleitung und die Technik. Ähnlich ist es beim Festival *THEATERNATUR*, wo etwa 30 Personen des 50-köpfigen Teams hinter der Bühne ehrenamtlich arbeiteten. (vgl. Liebetruth 2021: Z. 243–248) Starke Ehrenamtsstrukturen finden sich immer da, wo Amateur*innen zentral in die künstlerische Programmarbeit eingebunden sind und sich dadurch wirksam fühlen, oder die Theaterarbeit aus lokaler Tradition erwächst.

Kommunale Unterstützer*innen

Zuletzt nennen fünf der Befragten explizit kommunale Kulturämter oder Bürgermeister*innen als wesentliche Ermöglicher*innen ihrer Arbeit. Dabei geht es nicht nur um finanzielle Hilfe, sondern auch um Partnerschaft und das Verfolgen gemeinsamer Agenden. (vgl. Falke 2021: Z. 638–643) So nennt Hans-Joachim Frank (*theater 89*) den Leiter des Kulturamts des Landkreises Oder-Spree als jemanden, »der uns unterstützt, den das interessiert, der das teilweise mit initiiert, solche Projekte. Also […] da braucht man wirklich starke Partner.« (Frank 2021: Z. 565–567) Aus der Sicht von Anne Dietrich wird dabei vor allem Kontinuität belohnt: »Je mehr die sehen, dass wir Kontinuität geschaffen haben, desto höher wurden auch die Summen, desto höher wurde das Vertrauen, dass wir das gut umsetzen.« (Dietrich 2021: Z. 674–677) Ihre Initiative *TanzART* pflegt einen engen Kontakt zu den verschiedenen kommunalen Ansprechpartner*innen und tauscht sich oft früh über neue Pläne aus – mit dem Effekt, dass auch mal eine Stelle anruft, die ihre Gelder zum Jahresende nicht ausgeben konnte, aber sich an das Programm von *TanzART* erinnert. (vgl. ebd.: Z. 683–686) In kleineren Gemeinden ist überdies die Unterstützung der Bürgermeister*innen auch symbolisch wichtig. (vgl. ebd.: Z. 620 f.) Für *Studio Studio* organisierte der Bürgermeister von Grebenhain im ersten Jahr wesentliche Infrastrukturen: einen Schlafplatz im Dorfgemeinschaftshaus, ein Atelier in einem ungenutzten Teil der Schule, zudem die Weitergabe von Kontakten und das Aussprechen von Empfehlungen an andere. (vgl. Studio Studio 2020: Z. 128 f., 187–189, 253–255) Die genannten Personen werden von den Künstler*innen nicht allein als Geldgeber*innen adressiert, sondern involvieren sich aus eigener Initiative in den Aufbau einer stabilen Arbeitsgrundlage für die Künstler*innen.

Geringere Durchlässigkeit innerhalb des Theatersystems

Mobilität ist für das freie Produzieren jenseits der Großstädte von besonderer Relevanz. Alle befragten Künstler*innen holen regelmäßig Kolleg*innen aus anderen Regionen für ihre Produktionen zu sich – sei es als Tänzer*in, Regisseur*in, Spieler*in oder für Musik und Bühnenbild. Und viele der Befragten arbeiten selbst regelmäßig an unterschiedlichen Orten im In- und Ausland. Dieses Zusammenarbeiten in vielfältigen Konstellationen ist eine Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit innerhalb der Freien Darstellenden Künste und scheint in der jüngeren Generation noch einmal deutlich zugenommen zu haben. Die an anderen Orten gemachten Erfahrungen bringen die befragten Künstler*innen wiederum in die Arbeit jenseits der Großstädte ein. Die Verortung in peripherisierten Lagen bedeutet also keine Isolation (vgl. Falke 2021: Z. 675–677), bringt aber spezifische Herausforderungen mit sich.

So fällt etwa auf, dass Theaterproduktionen, die jenseits der Großstädte entstehen, eher selten in den großen Institutionen oder Festivals der Freien Szene zu Gast sind. Hier kommt eine Dynamik zum Vorschein, die die aktuelle Situation der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte prägt: Erstens fördern aktuelle Sonderprogramme des Bundes explizit eine lokal angebundene, partizipative Arbeitsweise, die selten auf Tourbarkeit ausgerichtet ist. Zweitens stellen sich die meisten Netzwerke von Produktions- und Aufführungsorten als Verbünde von Gleichen auf, statt Durchmischung anzulegen. Drittens treffen die Künstler*innen durch ihre Arbeit mit einem vielfältigen Publikum und der Auseinandersetzung mit Sehgewohnheiten des Amateurtheaters seltener die ästhetischen Kodierungen der urban orientierten, zeitgenössischen Künste. Und viertens werden Künstler*innen, die jenseits der Großstädte produzieren, immer wieder auf ihre ländlichen Produktionsumstände reduziert und unter dieser Perspektive besprochen.

Mehrere Künstler*innen beschreiben, dass sowohl Teile des Publikums als auch der professionellen Theaterlandschaft implizit davon ausgehen, dass »gutes« Theater nur in Großstädten zu finden sei. (vgl. Bohde 2021: Z. 1193–1195; Liebetruth 2021: Z. 1179–1183) Die positive Überraschung des Publikums, die sich in Sätzen ausdrückt wie »Damit hätte ich ja nie gerechnet, dass ich so ein Theater in dieser Stadt finde« (Bohde 2021: Z. 1199 f.), wiederholt diese Grenzziehung. Bei Gastspielen kann die Wahrnehmung als »Theater vom Land« positiv als Neugier des Publikums, aber auch negativ als Abstempeln erlebt werden. (vgl. Dietrich 2021: Z. 257; szene 2wei 2021: Z. 356–358) Im Gespräch mit Kolleg*innen erleben manche, dass das Bild vom Arbeiten jenseits der Großstädte vom Amateurtheater beherrscht wird und dieses wenig ernst genommen wird – meist in Unkenntnis der Qualität der Amateurtheater. (vgl. Liebetruth 2021: Z. 1185–1187) Damit wird eine hierarchische Ordnung im Feld der Darstellenden Künste sichtbar, in der urbane über ruralen Arbeitsweisen und professionelle über semiprofessionellen angesiedelt sind. Da, wie beschrieben, die Praxis der Darstellenden Künste jenseits der Großstädte Prozesse der Arbeit mit Amateur*innen sowie Aspekte der Soziokultur, Vermittlung und der kulturellen Bildung stark integriert, trifft sie potenziell eine doppelte Abwertung. Auch hiermit ist die oft noch fehlende Sichtbarkeit für Positionen jenseits der Großstädte zu erklären. Sie wirkt gemeinsam mit der geringeren Berichterstattung in den Medien, einer schlechteren Erreichbarkeit und in Teilen auch der selbstgewählten Abgrenzung von großstädtischen Szenen.

Zur Beförderung der Darstellenden Künste insgesamt trägt demgegenüber nach unserem Verständnis wesentlich ein professioneller Diskurs bei. Künstler*innen besuchen die Produktionen ihrer Kolleg*innen, Institutionen der Freien Szene verfolgen wesentliche Entwicklungen, Kritiker*innen aus lokalen und überregionalen Medien besprechen die Arbeiten. Leider trifft diese Beschreibung nur auf die Arbeit in den starken Zentren der Freien Darstellenden Künste zu. Jenseits der Großstädte treffen die Künstler*innen zwar auf engagierten Journalismus, selten aber auf ein trainiertes Auge für zeitgenössisches Theater und dessen Diskurse. Ebenso selten werden die Arbeiten von einer breiten Kolleg*innenschaft rezipiert:

> Uns [ist] ganz oft passiert, dass ein Stück Premiere hatte, und dass wir das in drei Jahren vierzigmal spielen, und es hat niemals ein Kollege gesehen. Also es ist überhaupt nie von anderen Menschen aus unserer eigenen Profession zur Kenntnis genommen worden. Es gibt auch nie ein professionelles Feedback. Also es gibt ganz viel Feedback von den Zuschauern. Es gibt einen Lokalredakteur, der [etwas] schreibt. Und das war's. (Bohde 2021: Z. 430–436)

In den letzten Jahren wurden jedoch zunehmend Vernetzungsstrukturen entwickelt: Initiativen wie das *Peer-to-Peer*-Beratungsprogramm des *Landesverbands Freier Theater in Niedersachsen*[54] oder das Mentoring-Programm *#sichtenweiten* des *Verbands Freie Darstellende Künste Bayern*[55], beide gefördert im Programm *Performing Exchange*

54 Vgl. LaFT Nds. (o.J.): PERFORMING EXCHANGE (PEX) für Niedersachsen. URL: https://www.laft.de/laft-aktuell/performing-exchange-pex.html [03.10.2021].

55 Vgl. VFDKB (2021): Mentor*innen und Mentees für das Mentoring-Programm #sichtenweiten des vfdkb gesucht. URL: https://www.vfdkb.de/2021/05/17/mentorinnen-fuer-das-mentoring-programm-sichtenweiten-des-vfdkb-gesucht/ [03.10.2021].

des BFDK, fördern den Austausch. Hier wird erfolgreich erprobt, wie sich Künstler*innen gegenseitig in ihrer Entwicklung begleiten und stärken können. Die Pandemieerfahrung und die damit einhergehende Digitalisierung der Verbandsarbeit hat die Möglichkeit geschaffen, dass solcher Austausch von Besuchen begleitet sein kann, aber nicht unbedingt jedes Mal lange Reisen voraussetzt. (vgl. Wittstamm 2021: Z. 479–485) In den Jahren zuvor waren lange Reisezeiten ein wesentlicher Grund dafür, dass Künstler*innen aus peripherisierten Lagen weniger an solchen Treffen teilnahmen. Viele Künstler*innen kennen und orientierten sich deshalb kaum an Kolleg*innen, die in anderen Bundesländern jenseits der Großstädte aktiv sind. Im Zentrum der neuen Austauschformate stehen sowohl ästhetische als auch spezifische organisatorische und rechtliche Fragen, die sich aus der Arbeit jenseits der Großstädte ergeben.

Peripherisierungseffekte im Fördersystem für die Freien Darstellenden Künste

Silvia Pahl von *theater 3 hasen* oben beschrieb es bei einem Online-Austausch deutlich: Nach über 20-jähriger Arbeit in Nordhessen formulierte sie das Gefühl, »zwischen zwei Welten zerschlissen«[56] zu werden. Sie stellte mit diesen Worten eine Diskrepanz zwischen dem Kulturverständnis lokaler Akteur*innen und dem der übergeordneten Strukturen dar, die auch viele andere Künstler*innen jenseits der Großstädte wahrnehmen. Förderprogramme auf Länder- und Bundesebene seien meist auf die professionellen Künste bezogen, während das Kulturverständnis auf kommunaler Ebene tendenziell eher von Breitenkultur und Ehrenamt ausgehe. Beidem gerecht zu werden, stellt für die Künstler*innen jenseits der Großstädte eine große Herausforderung dar. Sie erleben, dass kommunale Akteur*innen nicht mit üblichen Honorarsätzen vertraut sind (vgl. Dietrich 2021: Z. 586–592) oder dass die Lokalpolitik zwischen der Förderung eines künstlerischen Projekts und dem Bau einer Schaukel oder den Kosten für eine Kindergärtnerin abwägt bzw. abwägen muss. (vgl. Bohde 2021: Z. 677–681; Klee 2021: Z. 451–457) Aspekte wie eine mehrwöchige Probenzeit, die aus der Sicht der Kunstförderung selbstverständlich sind, finden sich auf kommunaler Ebene infrage gestellt. (vgl. Dietrich 2021: Z. 724–730) In der Folge übersetzen die Künstler*innen ihre Arbeit jeweils in die Sprache der unterschiedlichen Ebenen und leisten Aufklärungsarbeit: lokal für die Bedürfnisse der Kunst, überregional für die Bedingungen und Ansprüche kommunaler Kulturunterstützung. Diese Arbeit kostet Zeit und Kraft und ist meist unbezahlt. Selbst eine kleine, regelmäßige finanzielle Unterstützung der Kommune zu erhalten, kann jedoch vor Ort von hohem symbolischen Wert sein.[57] Bund und Länder sollten sensibler werden für die teilweise anderen Maßstäbe, Kunstverständnisse und Parameter der kommunalen Förderung und darüber den Dialog suchen.

Peripherisierungen können sich auch aus den Verfahren der Mittelvergabe ergeben. Im Folgenden arbeiten wir anhand der bisherigen Förderpraxis des *Fonds Darstellende Künste* vier (unfreiwillige) Effekte heraus, die für die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte in der Vergangenheit besonders problematisch waren:

» **Peripherisierung durch Verkettung:** Die Förderung des *Fonds* baute bis zur Pandemie auf einem Mechanismus auf, der die beantragte Summe auf maximal 50 % der Gesamtkosten begrenzte. Der Rest sollte u. a. aus Mitteln der Kommunen und der Länder kommen. Während dieser Mechanismus den Anspruch geteilter Verantwortung widerspiegelte (Kulturhoheit der Länder), führten die Fördermöglichkeiten und die Förderpraxis der Kommunen zu dem Problem, dass die beim *Fonds* beantragungsmöglichen Summen im Fall mancher Künstler*innen vergleichsweise klein waren: Typische Fördersummen für die kommunale Ebene im sehr ländlichen Bereich liegen meist unter oder im sehr niedrigen vierstelligen Bereich. Für eine auskömmlichere Finanzierung sind also fast immer die Bundesländer gefragt, deren Kulturförderungen jedoch sehr unterschiedlich aufgestellt sind. Der Mechanismus auf Bundesebene verstärkte damit im Extremfall Unterschiede, indem Regionen mit starker Kulturförderung noch mehr Mittel erhalten konnten und Künstler*innen aus anderen Regionen nur alle paar Jahre überhaupt in der Position waren, einen Antrag stellen zu können. (vgl. Kiehn 2021: Z. 619–623)

» **Peripherisierung durch Etikettierung:** Viele Künstler*innen jenseits der Großstädte berichten von der Herausforderung, ihre künstlerische Praxis zwischen verschiedenen Förderfeldern und -programmen zu kommunizieren. Während in ländlichen Kommunen meist auf den Mehrwert für die Gemeinschaft geachtet wird, begutachtet der

56 Die Veranstaltung *Gut gelandet. Lokale Netzwerke und künstlerische Begegnungen in ländlichen Räumen* fand am 19. Mai 2021 online statt. Sie war eine Kooperation zwischen *laPROF – Landesverband professionelle Freie Darstellende Künste Hessen e.V., FLUX – Netzwerk Theater und Schule* und dem *Programm Performing Exchange* des *Bundesverbands Freie Darstellende Künste*.

57 Vgl. Kranixfeld, Micha (2020): Auf der Mauer sitzend in die Weite schauen. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Global Village Labs. Berlin.

Fonds tendenziell eher die Relevanz in Bezug auf die Entwicklungen der Künste. Hinzu kommen Fördermöglichkeiten der kulturellen Bildung und der Soziokultur sowie der Regionalentwicklung und Wirtschaftsförderung (wie das Maßnahmenprogramm LEADER der Europäischen Union) mit ihren je eigenen Logiken und Selbstverständlichkeiten. Für die einen sind die Anträge dann potenziell zu wenig sozial, für andere zu wenig künstlerisch. (vgl. szene 2wei 2021: Z. 507 f.) Hier besteht die Gefahr, dass sich die Förderung der Künste nicht aus ihren eigenen Qualitäten heraus begründet, sondern Künstler*innen beständig über andere Felder wie Bildung oder Gemeinwesenarbeit Relevanz herstellen müssen und schließlich unter keinem Maßstab ausreichend Anerkennung finden. Andersherum drohen jedoch auch Förderkriterien und Jurydiskurse, die versuchen, künstlerische Praxis getrennt vom sozialräumlichen Kontext anhand scheinbar allgemeiner Maßstäbe zu bewerten, solche Künstler*innen auszuschließen, die in der beschriebenen Breite zwischen unterschiedlichen Förderfeldern agieren. In Thüringen arbeitet ein Großteil der professionellen Künstler*innen mit Amateur*innen zusammen – ein zu eng ausgelegtes Verständnis von Professionalität führt dann potenziell zum großräumlichen Ausschluss einer Szene, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie sich nicht abgekoppelt hat, sondern mit dem Amateurbereich in Kontakt geblieben ist. (vgl. Baier 2021: Z. 70–73)

» **Peripherisierung durch Kurzfristigkeit:** Sonderprogramme wie GLOBAL VILLAGES tendieren dazu, kurzfristig ausgeschrieben zu werden und ihre Bewilligung und Umsetzung auf dasselbe Jahr zu beschränken. Gerade jenseits der Großstädte planen viele Künstler*innen jedoch in viel längeren Zeiträumen, besonders wenn sie viel mit Amateur*innen oder in Abstimmung mit anderen lokalen Akteur*innen arbeiten (vgl. Frey 2021: Z. 831–834). Vereine und die kommunale Verwaltung haben oft schon das Jahresprogramm fertig, wenn Sonderprogramme erst bewilligt werden. Die Förderung aus Sonderprogrammen führt deshalb oft dazu, dass die künstlerische Arbeit weniger stark regional angebunden ist, obwohl dies eigentlich eine Stärke der Künstler*innen jenseits der Großstädte ist. Für ein nachhaltigeres Arbeiten wären alle Förderverfahren daraufhin zu überprüfen, ob die darin angelegten Zeiträume zu einer höheren Qualität der künstlerischen Arbeit beitragen können.

» **Peripherisierung durch Entmutigung:** Die verschiedenen Hürden bei der Mittelvergabe, die nicht zuletzt auch in den vielen unterschiedlichen Antrags- und Abrechnungsverfahren bestehen, führen dazu, dass einige Künstler*innen auf Bundesebene keine Anträge stellen, teilweise sogar auf keiner Ebene. (vgl. Gebhardt: Z. 13–15; Kiehn 2021: Z. 645–647) Dies trifft auf Einzelkünstler*innen in besonderer Weise zu. Ihnen fehlt in Teilen das Wissen, besonders aber die Ressourcen zur Bedienung des Fördersystems (vgl. Baier 2021: Z. 74–76), und sie zeigen sich auch frustriert über die benannten Hürden und wiederkehrende Absagen (vgl. Kiehn 2021: Z. 647-649), die sie nicht mit der Qualität ihrer Arbeit, sondern mit falschen Maßstäben in Verbindung bringen. Durch die Förderung in NEUSTART KULTUR sind viele das erste Mal mit Bundesmitteln gefördert worden. Die Förderung wurde meist genutzt, um künstlerische Risiken einzugehen, die sie in der bisher überwiegend mit Eigenmitteln finanzierten Arbeit nicht verfolgt hätten. Es scheint von besonderer Relevanz, nach dieser Sondersituation nicht in entmutigende Strukturen zurückzukehren.

Wie weiter? Sieben Essenzen für die Zukunft

Peripherisierung addiert sich. Sie ist ein Prozess, der sich aufbaut – und deshalb auch abgebaut werden kann. Die Auswirkungen zeigen sich in unserer Studie deutlich: Erschwerte Produktionsbedingungen, geringere Sichtbarkeit, fehlender Austausch mit anderen Künstler*innen, Entmutigung. Viele Faktoren spielen eine Rolle. Es ist nicht grundsätzlich einfacher, in der Großstadt zu produzieren, und nicht jede Region jenseits der Großstädte bildet automatisch eine problematische Kontextbedingung. In Klein- und Mittelstädten gibt es oft bessere Strukturen als in Dörfern, aber auch hier fehlt es vielen an Austausch mit Kolleg*innen, von denen man künstlerisch profitiert. Verstärkt wird Peripherisierung, wenn vor Ort professionelle Kulturverwaltungen fehlen, Infrastruktur abgebaut wird, die sozioökonomische Lage des Publikums geschwächt ist und sich Juryentscheidungen an ästhetischen Codes aus den Szenezentren orientieren. Die Entwicklung differenzierter Fördermodelle auf Bundesebene setzt deshalb voraus, regionale Gegebenheiten gut zu kennen und sie im Sinne der Fairness auch unterschiedlich zu behandeln.

» Auf Bundesebene ist aus unserer Sicht deshalb das Hinzuziehen von langfristig miteinander arbeitenden Regionaljurys sinnvoll, wie es das Programm *tanz + theater machen stark* etabliert hat. Sie könnten Empfehlungen aussprechen, die von einer Bundesjury nur mit Zweidrittelmehrheit übergangen werden könnten.

» Sinnvoll erscheint auch der Einsatz von Scouts, wie es etwa im Rahmen von GLOBAL VILLAGES oder bei *Best Off Niedersachsen* geschieht. Sie könnten gerade bei Erstanträgen Qualitäten der künstlerischen Arbeit vor Ort entdecken, die sich in Förderanträgen nicht vermitteln, und ihr Wissen als Berater*innen (ohne Stimmrecht) einbringen.

Die Bundesebene braucht die Kommunen als Gegenüber auf Augenhöhe. Das föderale Prinzip, nach regionaler Relevanz gestaffelt in den Förderstrukturen aufzusteigen, greift bei den Freien Darstellenden Künsten aktuell nicht, weil viele kommunale Verwaltungen Kultur als Ehrenamtsaufgabe begreifen oder finanziell ungenügend aufgestellt sind. Besonders kleine kommunale Verwaltungen müssen in die Lage versetzt werden, zu kompetenten Mitgestalter*innen von Kultur zu werden. Dafür bedarf es neben finanzieller Mittel auch eines intensiven Dialogs über die unterschiedlichen Kulturverständnisse. Es ist nicht nur die Aufgabe der freien Künstler*innen vor Ort, in diesen Dialog zu investieren, gefordert sind auch die Länder und der Bund mit weiteren Institutionen auf diesen Ebenen. Kommunen, Länder und Bund müssen einen Pakt für die Zukunft schließen.

» Der Ausbau von regionalen Strukturen der Kulturverwaltung und -beratung ist eine wichtige Investition in die Künste. Dabei sind innerhalb Deutschlands unterschiedlichste Lösungen erprobt und für ihre Region sinnvoll. Der Anschub ist aber nicht immer allein aus regionalen Mitteln möglich.

» Jedes neue Förderprogramm auf Bundesebene sollte von Beginn an mit Beteiligung der weiteren Ebenen entwickelt werden. Die Erfahrungen bei der Etablierung des *TANZPAKTs Stadt-Land-Bund* sind hier auf viele Bereiche übertragbar.

» Förderprogramme auf Bundesebene sollten Möglichkeiten eruieren, wie sie ihre Förderung zum Dialog mit lokalen Verwaltungen und Politiker*innen nutzen können. Die Förderzusagen zukünftig (nach Absprache) auch an die Gemeinde zu senden, wäre ein einfacher erster Schritt zur Stärkung des Standings der Künstler*innen.

» Viele Kommunen leisten trotz problematischer Haushaltslage Unterstützung für Künstler*innen durch die Bereitstellung von Räumen, den Einsatz des Bauhofs oder das Finden von rechtlichen Möglichkeiten, wo andernorts gar nichts geht. Hinzu kommt mancherorts das ehrenamtliche Engagement der Bevölkerung. Diese Unterstützungsformen sind ein guter Hinweis auf regionale Anbindung und Wirksamkeit, wenngleich nicht der einzige, und sollten neben finanzieller Beteiligung entsprechend Beachtung finden. Zugleich wird über diese Unterstützungen zu wenig gesprochen: Eine Sammlung von positiven Beispielen kann Künstler*innen bei der Argumentation in ihrer Gemeinde unterstützen.

Das Produzieren jenseits der Großstädte ist in besonderer Weise verwoben mit einer persönlichen und ästhetischen Begegnung von Künstler*innen und einer Bevölkerung, die gewohnt ist, Kulturangebote vor Ort selbst zu gestalten. Ob als Gastspiel oder fest verankert – freie darstellende Künstler*innen schaffen Orte und Gelegenheiten, bei denen sich Kunst und Bevölkerung jenseits der Großstädte begegnen können. Die künstlerische Arbeit ist dementsprechend immer auch eine soziale Kunst, in der man sich ins Vertrauen zieht und darauf künstlerische Prozesse aufbaut. Die Arbeit der Befragten zeigt, dass der Austausch mit den Menschen, für die man spielt, auch die eigenen Strukturen und Ausdrucksformen verändern kann und muss.

- Eine solche »Beziehungskunst« braucht einen langen Atem. Jenseits der Großstädte profitieren die Freien Darstellenden Künste überproportional vom Ausbau prozessorientierter Förderungen, von Basisförderungen und überjährigen Projektförderungen. Die Zeitstrukturen von Förderprogrammen müssen zu denen des Ländlichen passen, nicht umgekehrt.

- Die Trennung der Förderung von Kultureller Bildung, Vermittlung, Soziokultur, Amateurtheater und professionellen Darstellenden Künsten scheint in Teilen nicht mehr der künstlerischen Arbeit zu entsprechen. Die verschiedenen Fonds und Programme auf Bundesebene, die sich mit diesen Bereichen befassen, sollten ihre Förderungen stärker aufeinander abstimmen und Kooperationen wie z. B. gemeinsame Fortbildungen für die Geförderten sondieren.

Jenseits der Großstädte entsteht ein neues Bild kultureller Infrastrukturen. Die Freien Darstellenden Künste nutzen hier eine Vielzahl von Spielorten: Manche werden selbst aufgebaut, weitere von anderen Kulturakteur*innen betrieben und wieder andere zu Spielorten umgewidmet. Die befragten Künstler*innen laden nicht nur zu sich ein, sondern gehen auch dorthin, wo die Menschen schon sind. Zu den Kulturinfrastrukturen gehören deshalb umgebaute Scheunen und Kindergärten genauso wie Transporter und Glasfaseranschlüsse. Zusätzlich lässt die Studie den Schluss zu, dass in der Wissensgesellschaft auch Netzwerke sowie Aus- und Weiterbildungsangebote zu den relevanten Infrastrukturen gezählt werden sollten. So zeigt sich die Gestaltung der Voraussetzungen für ein gelingendes Kulturleben insgesamt als ressortübergreifende Querschnittsaufgabe, statt sich auf die Ausrüstung von Veranstaltungsorten zu beschränken.

- Freie darstellende Künstler*innen jenseits der Großstädte haben infrastrukturelle Sonderkosten, v. a. resultierend aus der unverzichtbaren Mobilität beim Produzieren und Aufführen (Unterkünfte, Verpflegung und Reisen). Bei der Festlegung von Fördersummen sollte dies durch die Förderer bedacht werden.

- Die Förderung von Investitionen sollte auf allen Ebenen selbstverständlicher Teil der Fördermöglichkeiten sein.

- Antworten auf die Herausforderungen der Klimakrise werden auch von den Freien Darstellenden Künsten jenseits der Großstädte verlangt. Viele von ihnen arbeiten bereits sehr nachhaltig, indem sie Stücke sehr oft spielen, lange Fahrstrecken vermeiden und Materialien wiederverwenden. Ihre Lösungen und Bedarfe werden andere sein als die der Metropolen. Entsprechende Förderprogramme sollten hier im Wissen um regionale und strukturelle Unterschiede konzipiert werden.

Ohne Gastgeber*innen läuft es nicht. Für viele Künstler*innen bilden Schulen, Büchereien, Soziokulturzentren, Dorfgemeinschaftshäuser und andere Soziale Orte bei Gastspielen und Residenzen wesentliche Ankerpunkte, deren Pflege auch den Freien Darstellenden Künsten zugutekommt. Die dort Engagierten investieren auf vielfältige Weise in das lokale Kulturleben, teils ehrenamtlich, teils weit über den Umfang ihrer Personalstellen hinaus. Ihre Kulturarbeit ist in hohem Maß von langfristigen Verabredungen und wiederkehrenden Elementen (»jedes Jahr im Mai«) geprägt. Kurzfristige Projektförderungen erschweren eine nachhaltige Zusammenarbeit.

- Das Wiederkommen (oder Bleiben) sollte als wichtige Voraussetzung künstlerischer Arbeit jenseits der Großstädte explizit gefördert werden. Das hessische Netzwerk *FLUX* zeigt, wie man Rückkehroptionen in einem Residenzprogramm verankern kann, ohne sich blind auf mehrere Jahre festzulegen.

- Von einer Unterstützung des Ehrenamts durch Bund und Länder inkl. einer Verbesserung der rechtlichen Rahmenbedingungen profitieren auch die professionellen Künstler*innen jenseits der Großstädte. Wo die Eigeninitiative der Bevölkerung geschwächt ist, fehlen ihnen wichtige Unterstützer*innen.

- Die Förderung von Gastspielen hat sich in einigen Bundesländern seit vielen Jahren bewährt. Hier fehlt es nicht an Modellen, sondern an der bundesweiten Implementierung durch die Länder. Diese unterschiedlichen Voraussetzungen sollten auf Bundesebene mitgedacht werden.

- Die Organisator*innen regionaler Spielreihen sollten mit Angeboten zur Qualifizierung und zum Entdecken zeitgenössischer Formsprachen unterstützt werden. Statt ganz neue Strukturen aufzubauen, erreicht man hier bereits Verbündete der Freien Darstellenden Künste.

(Über)regionale Strukturen beflügeln die Arbeit vor Ort. Viele Kooperationsstrukturen sind gerade erst im Aufbau: Mentoringprogramme, *Peer-to-Peer*-Akademien, Festivals mit gemeinsamer Unterkunft, überregionale Netzwerke – viele Formate werden gerade auf ihre Tauglichkeit untersucht. Zu prüfen ist, wodurch eine Fokussierung auf Künstler*innen jenseits der Großstädte oder bestimmte Sparten die Adressierung spezifischer Fragen und Selbstvergewisserung erreicht wird, und wo durch die bewusste Mischung der Sozialräume oder Praktiken neue Impulse entstehen können. Ein Ergebnis der Studie ist, dass der Fokus aktuell größtenteils auf dem Austausch über strukturelle Bedingungen liegt. Kooperation und Austausch werden von den Befragten jedoch besonders dann als förderlich beschrieben, wenn sie entlang gemeinsamer künstlerischer Interessen organisiert sind. Zukünftig müssen auch die ungelösten Fragen des Generationswechsels, der Klimakrise und der fehlenden Diversität unter den Künstler*innen notwendigerweise auch jenseits der Großstädte auf der Agenda der oben beschriebenen Vernetzungsstrukturen stehen.

» Die Verbandsstrukturen der Freien Darstellenden Künste sind relevante Knotenpunkte für lebenslanges Lernen im Beruf und sollten sich entsprechend aufstellen und gefördert werden. Die künstlerische Weiterbildung tritt als dritte Säule neben die kulturpolitische Vertretung und die Qualifizierung der Mitglieder in Fragen der Produktion und Organisation. Im ersten Schritt sind jedoch jene Länder, die noch keine hauptamtlichen Geschäftsstellen für die Landesverbände finanzieren, in der Verantwortung, die Wirksamkeit dieser Institutionen anzuerkennen und zu bezahlen. Fehlende Geschäftsstellen tragen zur Peripherisierung auf Bundesebene bei.[58]

» Austausch und Weiterbildungsangebote sollten aber auch für Bürgermeister*innen kleiner Kommunen und ihre Verwaltungen sowie für ehrenamtliche Politiker*innen entwickelt werden. Gleichzeitig sollten sich die Verbände stärker in die Bedingungen der Kommunalverwaltung jenseits der Großstädte einarbeiten, um als kompetente Gegenüber auftreten zu können.

» Förderprogrammen auf Bundesebene wird empfohlen, den Austausch nicht nur zu fördern, sondern auch selbst mitzugestalten. Mit *Re:Vision X* hat der *Fonds Soziokultur* ein solches Programm aufgelegt. Das Angebot hatte zwei Effekte: Erstens ermöglichte es den Austausch der Geförderten untereinander und gab durch die Einladung internationaler Expert*innen inhaltliche Impulse in die Szene. Zweitens lernte der *Fonds Soziokultur* die Arbeitsweisen der von ihm Geförderten besser kennen und konnte daraus Schlüsse für zukünftige Programme ziehen.

» Auffällig an den aktuellen Vernetzungsbestrebungen ist, dass sie kaum Partner*innen außerhalb der Freien Szene einbinden. Die Theaterentwicklungsplanung[59] kann hier ein Weg sein, sollte aber neben strukturellen Fragen auch nach den gemeinsamen künstlerischen Interessen von Gastspielhäusern, Landestheatern, Freier Szene und Amateurtheatern suchen. Statt den unter Vorzeichen des Sparzwangs entstehenden Kooperationsdruck zur Hervorbringung neuer Ordnungen zu nutzen, sollte die Idee der Theaterlandschaft die Chance haben, durch die Förderung (über)regionaler und heterogener Kooperationen zur Beförderung der Künste beizutragen. Für manche aus den Freien Darstellenden Künsten ist dabei die Unterstützung ihrer internationalen Arbeit oder die Kooperation mit einem Theater aus einem anderen Bundesland wichtiger als die Zusammenarbeit mit dem nächstgelegenen Landestheater. Um solche Entwicklungen zu ermöglichen, ist der Bund ein guter Partner für Planungsprozesse, die von Kommunen und Ländern initiiert werden.

» Schließlich brauchen die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte mehr Wahrnehmung in der Fachöffentlichkeit. Wissenschaft und Kulturjournalismus können die Künste beschreibend voranbringen. Eine Reisekostenförderung für Kulturjournalist*innen würde eine wichtige strukturelle Hürde abbauen.

58 Dies betrifft zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Besonderen die Landesverbände in Bayern und Mecklenburg-Vorpommern. Aber auch in vielen anderen Bundesländern ist die Förderung hauptamtlicher Strukturen ausbaufähig und zu verstetigen.

59 Theaterentwicklungsplanung ist ein von Kulturwissenschaftler Wolfgang Schneider vorgeschlagenes, noch kaum erprobtes kulturpolitisches Instrument. Es handelt sich um einen integrativen Ansatz, der die vielfältigen Organisationsweisen und ästhetischen Ansätze der Darstellenden Künste als »Landschaft« begreift, die es in Abstimmung zueinander zu gestalten gilt, statt bspw. Amateurtheater und Opernhäuser getrennt zu betrachten.

- Neben der kulturpolitischen Vernetzung von Künstler*innen auf Bundesebene bedarf es eines stärkeren Austauschs über das, was Freie Darstellende Künste jenseits der Großstädte sein könnten: Welcher gesellschaftlichen Selbstbeauftragung folgen die Künstler*innen in peripherisierten Räumen? Wie verhalten sie sich zu wesentlichen gesellschaftlichen Diskursen? Gibt es Ansätze aus der Gründungszeit der Freien Szene wiederzuentdecken? Wo finden sich Entwicklungen, die Stadt-Land-Dichotomien überschreiten?

Die Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte agieren im Strukturwandel und suchen mit ihrem Publikum nach Perspektiven. Unsere Zukunft kann nicht allein in den Metropolen, sondern nur unter Einbezug des Wissens aus peripherisierten Lagen entworfen werden.[60] Als Gesellschaft brauchen wir Verhandlungsräume, die, von unterschiedlichem Erfahrungswissen ausgehend, auf die gleichen Fragen blicken.[61] Freie Darstellende Künste schaffen jenseits der Großstädte Strukturen und Begegnungen, in denen sich lokales Wissen versammelt (*bonding capital*) und durch Querverbindungen in andere Regionen (*bridging capital*) sowie durch globale Fragen (*linking capital*) neu zusammenfügt.[62] Dabei bilden sie, typisch für ländliche Räume, sektorübergreifende Allianzen mit unterschiedlichsten Akteur*innen aus der lokalen Bevölkerung, also Konstellationen, die wichtige Triebkräfte des Wandels sind.[63] Die Künste können so gerade in geschwächten Regionen eine kulturell gestützte Transformation mittragen, die »neue Sichtweisen eröffnet und Lernprozesse anregt, bevor, gestützt auf neu entstehendes Sozialkapital und technische Infrastrukturen, schrittweise ein wirtschaftlicher Neuanfang möglich wird, der dann auch zum Motor des regionalen Wandels werden kann.«[64]

Das künstlerische Arbeiten im Sozialen ist dafür der entscheidende Kitt, »weil Wissen als Handlungsvermögen dann zur Geltung kommt, wenn es in kulturell vermittelte soziale Beziehungsnetze eingebunden wird und über sie wirkt.«[65] Jenseits der Großstädte kann man lernen, dass die Orientierung am Publikum nicht lästige Vermittlungsarbeit ist, sondern eine künstlerische Gelegenheit bietet, um der bislang nicht eingelösten Utopie vom Publikum der Vielen[66] näherzukommen. Kulturarbeit jenseits der Großstädte ist kein Nachhilfeunterricht und auch keine Versorgungsleistung, sondern selbstbewusstes Agieren in und mit den Mitteln der sogenannten Provinz. Immer changierend zwischen der Betonung des Eigensinns und dem Abbau von Peripherisierung auf dem Weg zu starken Regionen in einer globalisierten Welt.

60 Vgl. Thomas, Alexander R. / Lowe, Brian M. / Fulkerson, Gregory M. / Smith, Polly J. (2013): Critical rural theory. Structure, space, culture. Lanham, Md./Plymouth. 131.

61 Vgl. Anders (2018).

62 Vgl. Kujath, Hans J. / Dehne, Peter / Stein, Axel (2019): Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. In: Raumforschung und Raumordnung / Spatial Research and Planning 77 (5). 475–491.

63 Vgl. Donovan, Lisa / Brown, Maren (2017): Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas. Working Paper. URL: https://www.giarts.org/leveraging-change-increasing-access-arts-education-rural-areas [03.10.2021].

64 Kujath / Dehne / Stein: Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. 480.

65 Ebd. 478.

66 In der *Berliner Erklärung* der Vielen heißt es: »Heute begreifen wir die Kunst und ihre Einrichtungen, die Museen, Theater, Ateliers, Clubs und urbanen Orte als offene Räume, die vielen gehören.« (Die Vielen e. V. 2018) Ein vielfältiges und mitgestaltendes Publikum bleibt jedoch bis heute vielerorts noch Utopie. Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Studie Diversität als Chancengleichheit. Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste von Özlem Canyürek im vorliegenden Band.



In der Peripherie zu arbeiten bedeutet Stärke und Freiheit: in der künstlerischen Auseinandersetzung, in der Wahl der Themen und Formen, in der Begegnung mit dem Publikum. Die enge Verknüpfung von Region, Publikum und den Themen, die auf der globalen Dorfstraße liegen, prägt das Selbstverständnis vieler Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste im ländlichen Raum.

Dank der Studie von Micha Kranixfeld und Marten Flegel gibt es jetzt erstmals gebündelte Argumentationshilfen für die Kommunikation mit Förder*innen und Kommunen. Das trifft vor allem auf die »Sieben Essenzen für die Zukunft« zu. Es ist den Autoren hoch anzurechnen, dass sie nicht nur eine Beschreibung der vielfältigen Arbeitsweisen und Bedürfnisse der ländlichen Szene geben, sondern konkrete Denk- und Handlungsanstöße dazu liefern, wie die Situation im ländlichen Raum auch in einer vorstellbaren Nach-Corona-Zeit verbessert werden kann. Denn die NEUSTART-KULTUR-Gelder vor allem des Fonds Darstellende Künste haben sehr geholfen, den ländlichen Raum als Ort für Freie Darstellende Kunst sichtbarer zu machen. Es kommt in der Zukunft darauf an, überall, also bei Förder*innen, Kommunen und Akteur*innen in Metropolen und Peripherie, deutlich zu machen, dass die Förderung der ländlichen Regionen der gesamten Theaterlandschaft nützt.

Anja Imig,

Jahrmarkttheater, Bostelwiebeck

«



Gestaltende Verantwortung zu übernehmen ist kein Privileg der Kunst, sondern eine schlichte gesellschaftliche Notwendigkeit. Künstlerische Praxis bietet eine Expertise, die wir dringend für digitale Transformationsprozesse unserer postdigitalen Gesellschaft benötigen. Eine verstetigte Förderung in der KI-Strategie des Bundes und eine Verankerung im Bundesprogramm zur Digitalität sind für die veränderten Produktionsbeziehungen Voraussetzung.



Dr. Hilke Marit Berger, Hafen-City Universität Hamburg

~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial~~

Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI

Hilke Marit Berger

Vorbemerkung

Der ursprüngliche Titel dieser Studie *KI als Innovationspotenzial in den Freien Darstellenden Künsten* war eine Vorgabe. Dass das Wort »Innovationspotenzial« aus etlichen Gründen problematisch sein kann, hatte ich zunächst vor, produktiv zu nutzen. Ein erster Entwurf dieser Arbeit sah beispielsweise ein ganzes Kapitel zur Begriffsgeschichte der Innovation und der problematischen Übertragung dieses wirtschaftlichen Terminus auf den Kontext Künstlicher Intelligenz (KI) und Kunst vor. Gerade die Verbindung von Innovation und Potenzial schien mir deutlich mehr zu sein als ein *Best-of-Buzzword* aus dem Bereich Antragsprosa. Denn in der Verbindung dieser beiden Wörter entsteht ein Gestus, der mir überaus fragwürdig scheint. Gerade das Streben nach ständiger Innovation in unserer kapitalistisch organisierten Wachstumsgesellschaft ist ja auch Teil der Problemlage der KI-Entwicklung der jüngsten Vergangenheit und der entsprechenden Inkaufnahme der massiven soziotechnologischen Konsequenzen, mit denen wir alle bereits leben.

Dass der bunte Blumenstrauß technologischer Möglichkeiten, der sich hinter dem Begriff KI verbirgt, für alle Lebensbereiche und natürlich auch für die Darstellenden Künste jede Menge Potenzial hat, schien mir darüber hinaus vollkommen evident. In Gesprächen und Diskussionen, während der Recherche und nicht zuletzt im tatsächlichen Schreiben dieser Studie wurde aber ein anderer Begriff immer zentraler: Verantwortung. Angesichts der immensen gesellschaftlichen Veränderungen, die der Einsatz von KI-Systemen bereits mit sich bringt und zukünftig bringen wird, brauchen wir die Kraft der Kunst fernab einer redundanten Utilitarismus-Debatte. Es geht entsprechend nicht um das beschränkte Entweder-oder-Denken, das in nützliche oder nutzlose Kunst teilen will, sondern im Sinne der kubanischen Künstlerin Tania Bruguera und ihrem Konzept einer *Arte Ùtil* um »benutzbare« Kunst. Es geht um die Frage, welche Rolle Künstler*innen *selbstgewählt* einnehmen wollen, und darum, wie die Ergebnisse künstlerischer Produktionen sich auf gesellschaftliche Fragestellungen auswirken können.[1]

1 Die Perspektive der Kunst halte ich gerade in diesem Zusammenhang für gleichermaßen zentral wie unterschätzt. Denn für unsere Weltsicht und jeden Entwurf für zukünftiges Zusammenleben sind die spielerischen Möglichkeiten künstlerischer Auseinandersetzung wesentlich. Das große Missverständnis liegt meines Erachtens in der Befürchtung, es gehe damit um eine Instrumentalisierung von Kunst. Einerseits spricht diese Haltung Künstler*innen, die mit ihren Arbeiten auch gesellschaftspolitisch Relevanz entfalten möchten, diese Selbstermächtigung ab, und andererseits reduziert sie die Kraft von Kunst, die vordergründig rein ästhetische Zwecke verfolgt, vielleicht sogar explizit sinnlos agiert, auf eine vermeintliche gesellschaftliche Wirkungslosigkeit, ein reines *L'art pour l'art*. Die im Grundgesetzt verankerte Freiheit von Kunst adressiert aber ja gerade diesen großen Radius künstlerischer Ziele.

Ein reiner Nachweis des Potenzials der Darstellenden Künste durch das Zusammentragen innovativer Projekte greift daher viel zu kurz. Es geht um etwas viel Wichtigeres: Die Perspektive der Darstellenden Künste im Bereich KI ist eine gesellschaftliche Notwendigkeit. Wir brauchen diese Perspektive dringend. Denn nur so können wir einerseits verstehen, was sich den allermeisten Menschen im Angesicht der technologischen Komplexität zu entziehen scheint. Und sind andererseits in der Lage, neue Möglichkeiten zu erforschen und Zukunft mitzugestalten. Die diskursive Auseinandersetzung in journalistischen oder wissenschaftlichen Formaten dient der Aufklärung und dem Verständnis der Komplexität der Thematik. Sie stärkt öffentliches Bewusstsein wie Diskussion gleichermaßen, übt Kritik und schafft Räume der Auseinandersetzung. Das zentrale Alleinstellungsmerkmal der Künste aber ist eben jene spielerische Entwicklung dystopischer wie utopischer Szenarien. Das Spiel mit der Zukunft ist hier ungleich leichter und dennoch vielschichtiger, denn in der Praxis der Darstellenden Kunst fallen diskursive Aufarbeitung, Sichtbarmachung und die Entwicklung neuer Möglichkeiten ebenso zusammen wie die unterschiedlichen Kunstformen (für den Bereich KI vor allem Musik, Literatur und Bildende Kunst/Medienkunst). Dabei ist die Bewusstmachung der Konsequenzen dieser Möglichkeiten – durchaus auch im Sinne einer einzufordernden gesellschaftlichen Verweigerung weiteren Fortschritts nur um des Fortschritts Willen – genauso wesentlich wie das Ausloten der Mehrwerte. Dieses Potenzial der gestaltenden Verantwortung gilt es, wie ich im Folgenden zeigen werde, zu fördern.

Nur durch die Übernahme, das Aufzeigen und nicht zuletzt das (finanzielle) Ermöglichen von Verantwortung schaffen wir es vielleicht gemeinsam, eine innovative Gesellschaft zu sein, in deren Zentrum nicht Innovation, sondern Lebensqualität für alle steht.

1 Einleitung

Längst bestimmt und steuert Künstliche Intelligenz (KI) unser alltägliches Leben.[2] In fast allen Lebensbereichen arbeiten selbstlernende Systeme ganz selbstverständlich und von uns meist unbemerkt im Hintergrund. Sie sortieren und beeinflussen, was wir lesen, kaufen, essen, hören, ansehen, und nehmen nicht nur auf politische Einstellungen Einfluss, sondern auch ganz grundsätzlich auf die Art, wie wir Dinge wahrnehmen, und damit auf unsere Weltsicht.[3]

Der Fortschritt der letzten Jahre im *deep learning* künstlich neuronaler Netze ist gewaltig. Täglich werden sie durch riesige Datenmengen weiter trainiert. Fast alle wissenschaftlichen Disziplinen orientieren sich inzwischen an der Auswertung von *Big Data* mithilfe von Algorithmen.[4] Ob bei der medizinischen Diagnostik, smarter Logistik, im Finanzmarkt, beim autonomen Fahren und natürlich auch in der Kunst – überall sind selbstlernende Systeme im Einsatz und ermöglichen bisher Undenkbares: Sie erkennen Muster in Datenmassen, die unser menschliches Auswertungsvermögen um ein Zigtausendfaches übersteigen. Sie adaptieren und verbessern, ord-

2 Die Abkürzung KI entspricht der auch im deutschen gebräuchlichen Abkürzung AI für *Artificial Intelligence*. Der Begriff der *Artificial Intelligence* besitzt eine traditionsreiche Geschichte, mit eigenem durch den Informatiker John McCarthy auf der Dartmouth Conference 1956 begründeten Fachgebiet. Es besteht aus mehreren Themenfeldern, wie zum Beispiel der Mustererkennung und dem Maschinellen Lernen, der Robotik oder der Mensch-Maschine-Interaktion. Vgl. Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF, 2020): KI. Künstliche Intelligenz. URL: https://www.bmbf.de/upload_filestore/pub/Kuenstliche_Intelligenz.pdf [23.12.2020].

3 Um das Ausmaß des Einflusses der sogenannten smarten Technologie auf unseren Alltag zu verdeutlichen, reicht ein Blick auf die immense und stetig steigende Zahl an Menschen, die KI-Sprachassistent*innen benutzen. So unterstützt Siri die iPhone-Nutzer*innen seit 2011 und hat durch die Aufbereitung von diversen Inhalten bereits 2019 Einfluss auf die Wahrnehmung von 700 Millionen Nutzer*innen. Im gleichen Jahr ließen sich 400 Millionen Menschen von Googles Sprachassistent leiten und ebenso viele durch die Microsoft Software Cortana. (Vgl. Wittpahl, Volker (2019): Einleitung. In: Ders. (Hg.): Künstliche Intelligenz. Technologie / Anwendung / Gesellschaft. Berlin. 8.) All diese Assistenzsysteme werden noch einmal überflügelt von der Zahl an Menschen, die inzwischen (Stand 2021) den smarten Lautsprecher Alexa von Amazon benutzen. Genaue Zahlen der weltweiten Nutzung von Sprachassistent*innen liegen nicht vor und lassen sich nur schätzen. Laut der *Postbank Digitalstudie* (URL: https://www.presseportal.de/pm/6586/4637002) war die Verwendung der smarten Technologie in Deutschland 2020 innerhalb eines einzigen Jahres von 32 % auf 45 % gestiegen. Jede*r zweite Deutsche nutzt KI also bereits völlig selbstverständlich alltäglich.

4 BMBF (2020).

nen vermeintliches Chaos, zeigen Lösungen auf und beraten. Sie komponieren, malen und gestalten.[5]

Die damit verbundenen Hoffnungen sind gigantisch: Menschliche Fehlbarkeiten könnten beseitigt, bisher unheilbare Krankheiten könnten ebenso wie Armut und Hunger besiegt und die Welt ganz allgemein vor dem Untergang gerettet werden. Die Befürchtungen der Konsequenzen stehen dem in nichts nach: Totaler Kontrollverlust, maximale Überwachung, der Mensch als abhängiger Sklave seiner eigenen Erfindung, ersetzbar gerade in Belangen, die wir bisher als einzigartig menschlich empfunden haben, den Empfehlungen und zunehmend autonomen Entscheidungen von selbstlernenden Systemen ausgeliefert.[6] Dessen ungeachtet überraschen die gegenwärtig spürbar werdenden Ausmaße augenscheinlich viele Menschen und das verstärkt das grundsätzliche Zeitgefühl einer beschleunigten Welt.[7] Denn die soziotechnologischen Konsequenzen – im Guten wie im Schlechten – haben sich längst in unserer Gegenwart manifestiert und werden, da sind sich Kritiker*innen wie Technikbegeisterte uneingeschränkt einig, unser aller Leben auch zukünftig immer mehr und immer umfänglicher beeinflussen und verändern.[8] Ulf Otto stellt in einem Beitrag für *Theater der Zeit* zum Schwerpunkt Digitalität nüchtern fest: »Ohne algorithmische Vorverarbeitung geht im Big Data, das unsere Wirklichkeit ist, wie es die Medien im 20. Jahrhundert waren, auch für humane Intelligenzen nichts mehr. Sinn zu machen (oder zu finden), ohne dass Algorithmen in der einen oder anderen Weise daran beteiligt wären, geht nicht mehr.«[9]

Der in den letzten Jahren immer emotionaler geführte Diskurs um Künstliche Intelligenz zwischen Fluch und Segen beginnt bereits mit seiner Bezeichnung. Die Genese der Begrifflichkeit ist in Bezug auf die gegenwärtige Rezeption der Technologie wesentlich, handelt es sich doch eigentlich um 65 Jahre alte Antragsprosa.[10] Eine allgemeingültige Definition dessen, was »Intelligenz« genau charakterisiert, ist schwierig. Die Kriterien diverser Disziplinen, die sich aus philosophischer, ethischer, medizinischer, technologischer oder auch psychologischer Perspektive mit dem Wesen der Intelligenz beschäftigen, sind teils sehr unterschiedlich. Unabhängig von einer verbindlichen Definition ist die Wortwahl »Intelligenz« in Bezug auf künstliche neuronale Netze bemerkenswert, denn sie schreibt selbstlernenden Systemen eine Form von eigenem Bewusstsein zu, die im alltäglichen Sprachgebrauch unweigerlich mit diesem Wort verknüpft ist. Kritiker*innen sprechen darum ganz bewusst *nicht* von KI oder AI sondern von Maschinenlernen bzw. *machine learning* oder auch selbstlernenden Systemen.[11]

5 In der Forschung wird zwischen starker und schwacher KI unterschieden. Eine starke KI wäre in der Lage, auf Augenhöhe mit einem Menschen zu arbeiten. Dazu müsste sie selbst ein Problem bzw. eine Aufgabenstellung entwickeln und einen entsprechenden Lösungsweg definieren. Eine solche KI würde in gewissem Maße über ein Bewusstsein verfügen. Die Mystifizierung der Technologie knüpft an eben jene Vorstellung einer starken KI an. Deren Entwicklung aber liegt aktuell noch in ferner Zukunft. Ob eine solche KI überhaupt entwickelt werden kann, wird von vielen Forscher*innen angezweifelt. Vgl. Apt, Wenke / Priesack, Kai (2019): KI und Arbeit – Chance und Risiko zugleich. In Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin. 222. Wenn von Künstlicher Intelligenz gesprochen wird, dann ist damit meist die sogenannte schwache KI oder auch methodische KI gemeint. Die KI »lernt« nicht in einem universellen Verständnis, sondern wird über Mustererkennung und das Abgleichen von riesigen Datenmengen trainiert (*Machine Learning*). »Mit ihr können klar definierte Aufgaben mit einer festgelegten Methodik bewältigt werden, um komplexere, aber wiederkehrende und genau spezifizierte Probleme zu lösen. Die besonderen Vorzüge der schwachen KI liegen in der Automatisierung und im Controlling von Prozessen, aber auch der Spracherkennung und -verarbeitung. Zum Beispiel: Text- und Bilderkennung, Spracherkennung, Übersetzung von Texten, Navigationssysteme etc. Auch digitale Assistenzsysteme wie Alexa, Siri und Google Assistent gehören zur Kategorie der schwachen KI.« URL: https://ki.fhws.de/thematik/starke-vs-schwache-ki-eine-definition/ [14.10.2021].

6 Vgl. Sadin, Eric (2017): »Künstliche Intelligenz. Das geht zu weit!«. In: Die Zeit. Nr. 2017 (24), 8. Juni 2017.

7 KI wird weniger als eine Entwicklung mit einer über 60-jährigen Historie und unterschiedlichen Hochphasen rezipiert, als ein Gegenwartsphänomen, das in der gesellschaftlichen Wahrnehmung viel mit vermeintlich plötzlich auftretenden Neuerungen verbunden wird. Wie lange die »smarten« Technologien unseren Alltag schon steuern und welches Ausmaß diese Steuerung besitzt, ist den allermeisten Menschen tatsächlich gar nicht bewusst. Um diese Bewusstmachung und die Notwendigkeit eines Geschichtsbewusstseins im Bereich Kunst und KI wird es im Folgenden verstärkt gehen.

8 vgl. u. a. Gabriel, Markus (2020): Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Berlin; Sudmann, Andreas (Hg.) (2019): The Democratization of Artificial Intelligence. Net Politics in the Era of Learning Algorithms. Bielefeld; Lenzen, Manuela (2018): Künstliche Intelligenz. Was sie kann & was uns erwartet. München; Heesen, Jessica (Hg.) (2016): Handbuch Medien- und Informationsethik. Stuttgart.

9 Otto, Ulf (2019): Und Paro lächelt. Von digitalen Figuren, bürgerlichen Ängsten und der Multiplizität des Theaters jenseits des Produktdesigns. In: Theater der Zeit 2019 (12). 19.

10 John McCarthy hatte den Begriff *Artificial Intelligence* 1956 zur Finanzierung der Dartmouth Conference erfunden und erstmals in der Antragsstellung dafür verwendet.

11 Der Begriff »Künstliche Intelligenz« im Titel dieser Studie ist von Seiten des *Fonds Darstellende Künste* gesetzt worden. Um eine konsistente Argumentation zu ermöglichen, wird die Bezeichnung KI darum trotz der bekannten Polemik des Begriffs im Folgenden, »sehenden Auges«, genutzt.

Bereits in dieser Unterscheidung offenbart sich ein zentraler Gegensatz, der weitreichende Konsequenzen hat: Betrachten wir KI als autonomes und bewusst kreierendes System oder als ein Werkzeug der eigenen, selbstbestimmten Handlung? Aus dieser Haltungsfrage ergeben sich mit Blick auf die Darstellenden Künste neben grundsätzlichen Aspekten der gesellschaftlichen Auswirkungen technologischer Abhängigkeit, Fragen nach freiem Willen oder gesteuertem Handeln, nach historischen Wurzeln und bereits geleisteter Entwicklungsarbeit, nach Autonomie und Unfreiheit, nach Originalität und Adaption[12] und damit ganz zentral nach zukunftsfähigen Rahmenbedingungen für die künstlerische Praxis im Bereich der Künstlichen Intelligenz. Denn in der Verschaltung von technischer Innovation und Kunst wird auch ein Teil unserer Zukunft gestaltet. Für unsere Gesellschaft liegt darin eine einzigartige Chance. Um diese zu nutzen, braucht es adäquate Strukturen und passende Förderinstrumente. Denn aktuell finden KI-basierte Verfahren in der Kunst nur wenig und in der Darstellenden Kunst auch erst seit Kurzem steigende Anwendung.[13] Im Folgenden wird diskutiert, warum das so ist und welche Weichen für einen veränderten Umgang gestellt werden müssten. Diese Studie, die sich ethischen, ästhetischen, historischen, politischen und technischen Herausforderungen widmet, gibt einen Überblick über die wichtigsten Entwicklungen und Bedarfe im Bereich KI und Darstellende Künste, mit dem Ergebnis einer Handlungsempfehlung für Förder- und Ausbildungspolitik.

1.1 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Produzierbarkeit

Für Künstler*innen haben die beschriebene Haltung gegenüber KIs als Werkzeug oder autonomem System ebenso wie die Potenziale von *machine learning* für das eigene Schaffen extreme Konsequenzen. Spätestens seitdem 2018 das durch KI geschaffene Bild *Edmond de Belamy* vom Aktionshaus Christies für 432.500 Dollar versteigert wurde, geht es zumindest auf dem Kunstmarkt vor allem um die Frage, ob selbstlernende Systeme tatsächlich etwas Genialistisches kreieren können – also etwas, das bis dato originär und ausschließlich dem menschlichen Schaffen zugestanden wurde. Die Angst, als Künstler*in ersetzbar zu sein, ist nicht neu. Bereits mit der Erfindung von Film und Fotografie und Walther Benjamins berühmtem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*[14] wurde der anhängige Diskurs intensiv geführt. Die Angst, ersetzbar zu sein, als Mensch im Vermögen des kreierenden Schöpfers austauschbar zu werden, begleitet technische Innovation und künstlerisches Schaffen vielleicht seit jeher. Sie wird im Kontext von KI aber durch grundsätzliche gesellschaftliche Fragen nach Autonomie und Abhängigkeit verstärkt und gewinnt dadurch ein bisher so nicht dagewesenes Momentum.

KIs können als körperlose, aber auch als verkörperte Akteure zu Co-Produzent*innen werden.[15] Dies zeigt sich am augenfälligsten im Bereich Robotik. Hier arbeiten z. B. Iris Meinhardt und Michael Krauss (*Meinhardt & Krauss*) an Fragestellungen der Mensch-Maschinen-Interaktion. In diesem Themenfeld bewegen sich auch die Projekte von *H.A.U.S.* (*Humanoid Robots in Architecture and Urban Spaces*), einem 2014 gegründeten, interdisziplinären Zusammenschluss von Künstler*innen mit Wissenschaftler*innen unterschiedlicher Disziplinen. Die Tänzerin und Performerin Eva-Maria Kraft experimentiert in ihren Choreografien beispielsweise mit humanoiden Robotern und erforscht tänzerisch die unterschiedliche Körperlichkeit von Mensch und Maschine. Das Unterlaufen, das Aus- und Infragestellen der Antropomorphisierung der Technologie und des einschränkenden Dualismus »Mensch oder Maschine« stehen im Zentrum der künstlerisch-forschenden Arbeit von *H.A.U.S.* und ihres Gründers, dem Forscher Oliver Schürer. In anderen Arbeiten wird z. B. die KI bewusst als *Black Box* und Maschine ausgestellt, sodass sie die Inszenierung des intelligenten Roboters unterläuft und dekonstruiert.

Während diese Arbeiten die Verschaltung menschlicher und maschineller Körper durch den Einsatz humonider Roboter beispielhaft thematisieren, geht Marco Donnarumma in seiner künstlerischen Praxis, die mit teils jahrelanger Forschung verbunden ist, noch einen Schritt weiter. So auch in dem Zyklus *7 Configurations. Artificial Intelligence vs Body Politics* (2014–2019), der aus einzelnen Forschungsabschnitten, Tanzperformances und Installationen besteht. Beispielhaft daraus die Arbeit *Eingeweide. A Ritual Of Coalescence For Two Unstable Bodies* (2018 gemeinsam mit Margherita Pevere). Hier verschmelzen Mensch und Maschine durch den Einsatz einer KI-gesteuerten Prothese, die während der Performance in Echtzeit Bewegungen lernt und ausführt und

12 Murrieta Flores, David A. J. (2020): Self-representation and Mimesis in AI Painting. In: Espace: Art Actuel. 2020 (124). 30–37.

13 Selbstverständlich gibt es auch im Darstellenden Bereich Künstler*innen, die seit Jahrzehnten mit diesen Technologien experimentieren. Diese Zustandsbeschreibung ist bewusst polemisch formuliert. Sie bezieht sich auf das große Feld der ungenutzten Möglichkeiten und auf die überwiegende Mehrheit der Künstler*innen.

14 Benjamin, Walter (2020): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin.

15 Wobbeler, Christian (2022): KI-generierte Verfahren in den Künsten – Theater/Performance. In: Catani, Stephanie / Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste. Berlin 2022. (Die Autorin dankt den Herausgeberinnen für einen Einblick vorab in diese Studie, die im März 2022 im Handbuch erscheinen wird.)

den menschlichen Körper so selbst zum *Cyborg* werden lässt. Es entsteht ästhetisch wie technologisch eine neue Kreatürlichkeit, die Fragen nach Dominanz und Intimität der nichtmenschlichen Interaktion auf den Plan ruft.

In den KI-Arbeiten der *CyberRäuber* steht weniger die körperliche Dimension von KI, als die Frage nach deren Schaffenskraft im Mittelpunkt. In den Stücken *Prometheus unbound* und *Der Mensch ist ein anderer* schufen neuronale Netze sowohl das Bühnenbild als auch Video und Ton. Vor allem aber der Text, der in Echtzeit von den Textgenerierungssystemen GPT-2 bzw. GPT-3 erzeugt und den Darstellenden via *Text-to-Speech*-Programm ins Ohr souffliert wurde, bestimmt die beiden Produktionen, die somit Abend für Abend zum Unikat wurden, da sowohl Text als auch Reaktion der Schauspieler*innen mit jeder Aufführung variierten. Die Abfolge von Text und Themen wurde bei *Der Mensch ist ein anderer* zusätzlich von einem Algorithmus gesteuert. Der Mensch wird hier also auch in seiner kuratorischen Funktion ersetzt.

In all diesen Arbeiten wird KI nicht einfach als Werkzeug benutzt, sondern ihr Einsatz immer auch reflektiert – sei es als *Lecture Performance* wie bei den Arbeiten von *H.A.U.S.* oder als Publikumsgespräche wie bei den *CyberRäubern*. Die Diskussion über das Gestaltungspotenzial und die Gestaltungsmacht wird so zum Bestandteil der Arbeiten mit, von und über KI.

Robert Thielicke fasst in seinem Geleitwort zu einem vom Institut für Innovation und Technik herausgegeben Themenband zu Künstlicher Intelligenz pointiert zusammen:

> Wie jede Technologie ist auch die Künstliche Intelligenz kein unausweichliches Schicksal. Sie lässt sich gestalten. Umgekehrt bedeutet dies aber auch: Wenn wir sie nicht mitgestalten, tun es andere für uns. Die große Frage lautet daher: Wie soll diese Zukunft aussehen? Wohin wollen wir mit lernenden Maschinen und denkenden Robotern?[16]

Für Künstler*innen bieten sich hier völlig neue Arbeitsfelder, denn Kunst kann ja all das: kritische Reflexion, Sichtbarmachung sowie ganz konkrete Gestaltung. Die Rolle der Künste ist darum in dreifacher Verantwortung gefragt. Durch KIs gesteuerte Systeme produzieren, sie schreiben, komponieren, sie spielen, tanzen und choreografieren und liefern damit auch alternative Entwürfe einer Gesellschaft, die sich der Steuerung durch algorithmische Vorverarbeitung größtenteils völlig unreflektiert aussetzt. Es gibt kein Zurück mehr, aber wie unser Leben zukünftig aussehen soll, das haben wir selbst in der Hand. Wie auch bei der von uns Menschen versursachten Klimakrise gibt es Handlungsoptionen. Wenn wir sie nicht nutzen, dann werden wirtschaftliche Interessen, die in der Selbstzerstörung gipfeln werden, auch weiterhin unser aller Leben bestimmen. Die Gestaltung von Zukunft ist kein Privileg, sondern eine Aufgabe. Eine Aufgabe, für die es einmal mehr künstlerische Strategien braucht. Denn ohne Sichtbarmachung, ohne alternative Entwürfe und Gestaltungsoptionen werden wir zu eben jenen fremdgesteuerten Technozombies, deren dystopische Vorstellung von *Termininator* zu *Black Mirror* den Diskurs um KI schon lange und zu Recht begleitet.

1.2 Fragestellung und Methodik

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten: Künstlerische Praxis ist im Bereich KI als Experimentier- und Reflexionsraum gleichermaßen gefragt. Als Möglichkeit, eine Haltung zu entwickeln, sich Autonomie zu bewahren oder sie neu zu verhandeln. Mit dem Einbezug von KI werden tradierte Kategorien wie Autor*innenschaft und Verkörperung neu auf den Plan gerufen und philosophische, ethische und moralische Fragen adressiert. Wenn es um KI geht, dann geht es immer auch um Beziehungen, Kommunikation und Politik: KIs reproduzieren die gleichen ungerechten Systeme, aus denen die Daten gewonnen werden. In der Konsequenz muss der Datensatz um die Perspektive unterrepräsentierter Gruppen entscheidend erweitert werden, damit die Systeme gleich gut für alle Gruppen funktionieren. KI macht also Einschluss, Ausschluss, Kolonialismus und Rassismus einerseits sehr deutlich, andererseits reproduziert sie diese Mechanismen, wenn sie nicht hinterfragt und gehackt werden. An diese zentrale Problematik anschließend, stellt sich die Frage, welche Rolle die Darstellenden Künste gesellschaftlich spielen sollen und wollen.

Im Forschungsdesign dieser Studie wurden unterschiedliche Zugänge verschränkt, die dynamisch ineinandergreifen: In einem ersten Zugriff wurde ein Überblick über den *State of the Art* der KI-Forschung in den Darstellenden Künsten erarbeitet und über eine Diskursanalyse aufbereitet. Berücksichtigt wurden hierbei Studien aus diversen Fachperspektiven, um dem Themenfeld in seiner soziotechnischen Verflechtung und den weitreichenden Folgen gerecht zu werden (u. a. aus der Intermedialität der Theaterwissenschaft, den *Performance Studies*, der Informatik und den Medienwissenschaften, der Philosophie, der Soziologie und den Kulturwissenschaften). Ebenso wurden Quellen aus Printmedien (Tageszeitungen und Fachzeitschriften), sozialen Netzwerken oder Fachforen ausgewertet. In einem nächsten Schritt wurden bestehende nationale Förderprogramme wie AUTONOM (Fonds Darstellende Künste), LINK (Stiftung

16 Thielicke, Robert (2019): Geleitwort. In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Technologie / Anwendung / Gesellschaft. Berlin. 6.

Niedersachsen gemeinsam mit der Volkswagen Stiftung) oder auch die Ansätze der Akademie für Theater und Digitalität (Schauspiel Dortmund) sowie die Ergebnisse von Festivals und Tagungen ausgewertet und fünf Leitfadeninterviews mit Initiator*innen, Beiratsmitgliedern und kulturpolitischen Akteur*innen durchgeführt und qualitativ ausgewertet. Die Ergebnisse wurden mit Blick auf zentrale Anforderungen und zukunftsfähige Rahmenbedingungen reflektiert. Die Berichte aus der künstlerischen Praxis bilden die Basis dieser Studie. Die Auswertung der strukturellen und institutionellen Rahmungen wurde in 20 Expert*innen-Interviews mit renommierten Künstler*innen und Wissenschaftler*innen reflektiert, die im Bereich KI und Darstellende Künste arbeiten. Während der gesamten Studienlaufzeit wurden darüber hinaus knapp 30 künstlerische Arbeiten gesichtet.

Für die künstlerische Praxis eröffnet sich hier ein riesiges Feld der Möglichkeiten, das langsam auch mehr genutzt wird. Folgende Fragen bilden das rahmende Gerüst für alle untersuchten Arbeitspraktiken: Wie beeinflusst KI die Kunst – und die Darstellende Kunst im Besonderen? Welche Rahmenbedingungen und Bedarfe adressiert die beschriebene Entwicklung für die künstlerische Praxis? An welche Kunstformen knüpft sie an? Welche Förder- und Ausbildungsstrategien im Sinne einer Handlungsempfehlung ergeben sich daraus?

2 Raus aus dem Dornröschenschlaf: Zur Ausgangslage

Mit Blick auf die bisherigen Ausführungen der beschriebenen zentralen Rolle, die Kunst in Bezug auf das Arbeiten mit selbstlernenden Systemen einnehmen könnte, verwundert es, dass nicht viel mehr Künstler*innen, angetrieben durch ihr Selbstverständnis, Gegenwart auf der Bühne kritisch zu verhandeln, die künstlerische Auseinandersetzung mit KIs vorantreiben. Vor allem, da der geringen Anzahl von KI-Produktionen eine enorme Anzahl von Diskursveranstaltungen gegenübersteht.[17] Ebenso zeigt die massive Verhandlung von KI in den Darstellenden Künsten als Sujet, wie wesentlich die Thematik gerade auch für diese künstlerische Praxis ist und dass die Szene sehr wohl großes Interesse an der thematischen Auseinandersetzung hat. Das kreative Potenzial der Technologie an sich findet aber noch zu wenig Anwendung. Während in der Musik, der Literatur und vor allem in der Bildenden Kunst in den letzten Jahren deutlich zunehmend KI-basierte Verfahren eingesetzt werden, ist das Feld der Aktiven in der Darstellenden Kunst in Deutschland, Österreich und der Schweiz überschaubar. Und das hat Gründe, die wir uns im weiteren Verlauf detailliert ansehen werden. Im deutschsprachigen Raum schien in den letzten Jahren ein Abwehrmechanismus vorzuherrschen. Mutmaßlich hat diese Abwehr auch mit der Angst zu tun, dass digitale Performance Art im Allgemeinen den Kern dessen, was Theater vermeintlich ausmacht, infrage zu stellen scheint und eines der wichtigsten Kriterien der Abgrenzung der Darstellenden Künste zu anderen Kunstformen nicht mehr greift: die *Liveness*.

Dass das Erleben der Unmittelbarkeit der künstlerischen Aktion nicht nur durch leibliche Ko-Präsenz hergestellt werden kann, ist eigentlich ein alter Hut. Und dennoch, während gerade die Darstellenden Künste sonst für progressive Arbeitsweisen, für Wagnisse und die praktische Hinterfragung des vermeintlich Vorgeschriebenen stehen, wurde der Einsatz inzwischen weit verbreiteter technologischer Anwendungen großteils gemieden. Das Theater versuchte, könnte man etwas überspitzt formulieren, mehrheitlich irgendwie in den Dornröschenschlaf hinter den Vorhang zurückzufinden. Dabei stellt Ulf Otto

17 So u. a. die Veranstaltung *Politik der Algorithmen – Kunst, Leben, Künstliche Intelligenz* an den Münchner Kammerspielen (2019), *Staging the Digital Age – Theatre in the 21st Century* der Goethe-Institute in Seoul und Peking (2019), das Symposium *ON/LIVE* am FFT Düsseldorf, das Festival *Spieltriebe* am Theater Osnabrück (2019), das Festival *#digitalnatives19* am Volkstheater Wien, *PAD 01. Performing Arts & Digitalität*, der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Darmstadt (2020), die von nachtkritik.de und der Heinrich-Böll-Stiftung jährlich ausgerichtete Konferenz *Theater und Netz* (2021) sowie das Jahrestreffen der Dramaturgischen Gesellschaft *Dig It All* (2021).

in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Algorithmen des Theaters* sehr treffend fest:

> Aufführungen, von denen es einst hieß, sie spielten sich vor Ort in sich entziehender Gegenwärtigkeit und leiblicher Anwesenheit ab, sind inzwischen immer schon verlinkt und geliked, getaggt und geflaggt, überschattet von einem digitalen Double, welches Publika, Perzeptitionen und Reaktionen neu ordnet und unauflöslich mit dem Ding an sich verbunden ist. Die Herausforderungen, vor die der Algorithmus das Theater stellt, reichen insofern tiefer als bis zu seiner Inszenierung auf der Bühne. Sie betreffen die Sache selbst, nicht nur ihre Ästhetik, also Fragen der Institution, der Organisation und der Repräsentation, und sie treten häufig gerade dort auf, wo die Technik nicht sichtbar ist.[18]

Da ist sie wieder, die Frage nach der (Un)Sichtbarkeit der Technologie, ebenso wie die Feststellung, dass wir in einer postdigitalen Gesellschaft leben, in der die »Digitalisierung« nicht etwas ist, das in Zukunft geschehen wird und irgendwie passiv über uns kommt, sondern ein aktiver Prozess ist, den wir alle jeden Tag beeinflussen und der längst zu einer digitalen Gesellschaft und damit zu Digitalität geführt hat. Adressiert wird damit beides, sowohl eine »digitale Kultur«[19] als auch eine »Kultur der Digitalität«[20]. Denn es geht eben nicht nur um die Digitalisierung von Theater im Sinne des Einsatzes von immer mehr (und immer neuen) digitalen Tools, sondern um die ganz grundsätzliche Anerkennung und Diskussion von Digitalität als kultureller Praxis. »Digitalität meint also diese Revolution unserer gesamten Lebensweise, unserer Arbeitswelt, unserer Denkformen und gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen Organisationsformen – mithin unserer Erzählformen, Spielformen, auch unserer Konflikte – durch die Digitalisierung.«[21] Der Begriff »postdigital« rekurriert bereits auf die kritische Reflexion dieser Verflechtungen, auf sozio-technische Wechselwirkungen sowie die daraus folgenden gesellschaftlichen Implikationen.[22] Kay Voges, Gründungsdirektor der Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund, betont mit Blick auf die rasanten sozio-technologischen Entwicklungen: »Wichtig ist, nicht den Anschluss zu verlieren und das Feld anderen zu überlassen, sondern Theater mit den neuen technischen Möglichkeiten zu gestalten, zu experimentieren und auch einmal ein Scheitern zu riskieren.«[23] Die Flucht hinter den Vorhang ist keine Option, ein Zurück ist längst nicht mehr möglich. Es geht darum, wie es weitergehen wird.

2.1 Wachgerüttelt: Warum es mehr braucht als eine Diskursmaschine

Sich wortwörtlich vernetzt und voneinander gelernt haben Künstler*innen seit dem Ausbruch der COVID-19-Pandemie zwangsläufig. Wie ein Schleudersitz haben die Pandemie und die damit verbundenen monatelangen Schließungen aller Kulturorte und das grundsätzliche Kontaktverbot Künstler*innen durch- und teilweise vielleicht wachgerüttelt. Denn die Abstandsregeln zwangen Künstler*innen alternative Wege zu ihrem Publikum zu finden und digitale Möglichkeiten zu testen, die es natürlich schon lange gab. Im Ergebnis ist das Feld der digitalen Formate nun im Vergleich zu 2019 erheblich gewachsen. Dies zeigt auch die Studie im vorliegenden Band von Aron Weigl *Regionale Perspektiven aus der Krise. Arbeit und Förderung der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von Covid-19* für den *Fonds*.

Die Konsequenzen für Produktions- und Fördermöglichkeiten sind entsprechend groß und extrem unterschiedlich. Denn ein Theaterabend auf Zoom hat nichts mit *Virtual Reality* und das *Streamen* von Live-Veranstaltungen noch nichts mit digitaler Kunst zu tun. Wie wichtig nicht nur technische Kenntnisse, sondern ein ganz anderer Zugriff auf die Dramaturgie für digitale Formate ist, kann man sich nicht diskursiv erschließen. Erst im eigenen Experimentieren, Scheitern, Neuversuchen und Ausprobieren lässt sich ermessen, welche Expertise, welche Ressourcen, welche neuen Formate es eigentlich braucht. Dass es auch in der Vergangenheit schon eine Vielzahl diskursiver Veranstaltungen im Themenfeld performativer Kunst und neue Technologien gab, ist toll. Was bisher gefehlt hat, ist die Einsicht, dass sich dieser Weiterentwicklung nicht mit den altbekannten Strukturen begegnen lässt. Und zwar weder in Bezug auf die künstlerische Praxis selbst noch im Kontext der etablierten Förderungen. Die Diskursmaschine Theater hat großartige Arbeiten *über* KI ermöglicht und wird das hoffentlich weiterhin tun. Das langsam wachsende Feld der Arbeiten *von* und *mit* KI aber ist dasjenige, dass tatsächlich eklatante Veränderungen bewirken wird. Veränderungen u. a. der

18 Otto, Ulf (Hg.) (2020). Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin. 8.

19 Allert, Heidrun / Asmussen, Michael / Richter, Christoph (Hg.) (2017): Digitalität und Selbst. Interdisziplinäre Perspektiven auf Subjektivierungs- und Bildungsprozesse. Bielefeld. 9.

20 Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität. Berlin. 10.

21 Nioduschewski, Anja (2019): Der Code als Kultur. In: Theater der Zeit, 2019 (12). 11.

22 Felix Stalder bestimmt in seiner Analyse der Entstehung einer Kultur der Digitalität 2016 den Begriff des Postdigitalen noch als einen zwingend an die »Medienkunst und deren Technikfixierung« gebundenen Terminus, um überhaupt »als Gegenposition lesbar zu werden«. Vgl. Stadler, Felix (2016).

23 Koß, Daniela: Diskussionsreflexion. In: Stiftung Niedersachsen (Hg.) (2019): Kultur gestaltet Zukunft. Künstliche Intelligenz in Kunst und Kultur. Hannover. 117.

Sehgewohnheiten, der Formate, der Formsprachen und Dramaturgien. Diesen Veränderungen gilt es Rechnung zu tragen. Gerade weil die Produktionsbedingungen zwischen Arbeiten, die KI als Sujet verhandeln, und jenen, die KI aktiv nutzen, so unterschiedlich sind, sei hier noch einmal betont, dass der Fokus dieser Studie ausschließlich auf den Potenzialen des Einsatzes von Künstlicher Intelligenz liegt.

Die Konsequenzen für eine neue digitale Kunst im darstellenden Bereich in einer allgemeineren Perspektive werden in anderen Studien ausführlich besprochen[24] und können hier nur kurz erwähnt werden. Auch hier zeigt sich, dass der Diskurs nicht isoliert von einer neuen technologischen Praxis und Arbeitskultur im Theater stattfinden kann. Denn nur durch den praktischen Einsatz der Technologie können alternative Anwendungsmöglichkeiten entwickelt, neue Formsprachen und reale Fiktionen fernab von wirtschaftlichem Interesse entstehen, die für unsere Gesellschaft in Zukunft wesentlich sein werden, denn sie sind ein Weg, die bereits beschriebene Ohnmacht angesichts der umwälzenden KI-Entwicklungen in einen Zustand der bewussten Gestaltung zu überführen. Interessant wird es, wenn die Technik nicht nur als Werkzeug der Nachahmung genutzt wird, z. B. wenn eine KI im Stil von Beethoven komponiert, sondern sich diskursive Elemente mit spielerischen Experimenten mischen. So entstehen im besten Fall neue und inspirierende »sozio-technische Ensembles«[25], denn inhaltliche Reflexion und technischer Einsatz sind in der performativen Praxis untrennbar miteinander verbunden[26]. Dies zeigen unter anderem auch die vom Fonds Darstellende Künste im Programm AUTONOM geförderten Arbeiten in einer beeindruckenden Bandbreite an Formsprachen und Zugängen. Viele der Arbeiten machen die Technologie, die so massiv unser Leben verändert, konkret erfahrbar. Ein Beispiel hierfür ist das Projekt *SystemFailed* der Gruppe *ArtesMobiles*, das sich mit Herrschaftsstrukturen im »smarten« Zeitalter beschäftigt. Hier werden …

> … algorithmische Regierungstechniken spielerisch erfahrbar gemacht und die kritische Auseinandersetzung mit dem Überwachungskapitalismus angestoßen. In der Performance wird untersucht, wie künstliche Intelligenz – also statistisches Auswerten, maschinelles Lernen und Computer Vision – unser soziales Verhalten beeinflusst. Drei Performerinnen und ein selbst entwickeltes AI System, das durch bewegtes Licht und Projektionen repräsentiert wird, stehen dem Publikum gegenüber.[27]

Auch in Jascha Viehstädts *Deep Dance*, einer Choreografie, geschaffen von einem neuronalen Netzwerk, trainiert und ausgeführt von internationalen Künstler*innen, geht es um das Schaffen von Zugänglichkeit zur Technologie. Die Choreografie aus strikten Bewegungsabläufen lässt in ihrer strengen Einfachheit die dahinterliegenden Regeln und Wirkungsweisen von *machine learning* erahnen und bietet die Grundlage zur Auseinandersetzung mit den auf die Technologie projizierten Erwartungen. Auf der zum Stück gehörenden Homepage ist der Datensatz zu sehen, der als Audiotranskript den Tanzenden die auszuführenden Bewegungen quasi »ins Ohr flüsterte«. Die Dokumentation bietet einen spannenden Einblick in die Übersetzungsvorgänge und schafft so einmal mehr einen sinnlichen Zugang zu einer sonst hermetisch wirkenden Rechenleistung.[28] Das Ausmaß der Auswirkungen, aber auch der neuen Möglichkeiten verdeutlicht ebenfalls die Arbeit *Life; eine DNA Engine* der Gruppe *OutOfTheBox*[29], in der die Verschränkung von KI und Genetik ausgelotet und mögliche Konsequenzen eines KI-basierten Gesundheitssystems durch das Publikum in einer gamifizierten Simulation getestet werden.

Diese drei kurzen Beschreibungen der über 20 geförderten Produktionen des Sonderprogramms zeigen bereits exemplarisch, dass die große Chance der Kunst auch in der spielerisch, sinnlichen Erfahrbarkeit von Komplexität liegt. Einmal mehr wird so sichtbar: Es sind nicht die KIs, die unser Leben steuern. Sie besitzen keinen eigenen Willen. Es ist, wie beschrieben, die willenlose Auslieferung an ein menschengemachtes System, das nach neoliberalen Regeln der wirtschaftlichen Verwertungslogik funktioniert und unsere Handlungen entsprechend steuert. In diesem System gibt es schon jetzt große Gewinner*innen und große Verlierer*innen. Es ist höchste Zeit aufzuwachen. Künstlerische Praxis ist darum mehr denn je als gestaltende Instanz gefordert. Neue Praktiken und Subjektivitäten entwickeln, Countererzählungen entwerfen, Unsichtbares sichtbar machen, Technik demokratisieren – die Möglichkeiten sind vielfältig, die Verantwortung liegt vor allem darin, sie weise zu nutzen.

24 Vgl. dazu die ebenfalls für den *Fonds* entstandenen Studien: *Mehr als Partizipation. Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste* von Svenja Reiner und Henning Mohr sowie die Studie: *World-Building. Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen* von Kai van Eickels, Laura Pföhler und Christoph Wirth im vorliegenden Band.

25 Leeker, Martina (2020): Algorithmen in Performances. Umdeutungen, Verbergungen, Ver/Meidungen, Verharmlosungen in der Begegnung von Ingenieurswissen und künstlerischen Experimenten. In: Otto, Ulf (Hg.). 15.

26 Vgl. Wobbeler, Christian (2022): O. S.

27 URL: https://artesmobiles.art/systemfailed/ [14.10.2021].

28 Vgl. URL: https://deep.dance/#exhibits [31.01.2022].

29 URL: http://outofthebox-now.de/2020/11/20/life-eine-dna-engine/ [14.10.2021].

3 Die Kunst der Verantwortung

Da sich das Thema der Verantwortung wie ein roter Faden durch die Ausführungen zieht und teils expliziter, teils implizierter Schwerpunkt in vielen der 25 Interviews war, habe ich, wie in der Vorbemerkung ausgeführt, den Titel der Studie entsprechend geändert. Denn wenn es um KI geht, dann sollten die gesellschaftlichen Konsequenzen der Technologie, egal aus welcher Perspektive man sich mit ihr beschäftigt, nicht ausgeblendet werden.[30] Markus Gabriel fasst in seinem Buch *Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten* zusammen:

> Das Rückzugsgefecht der liberalen Demokratie und des analogen Menschen, der sich zurzeit noch gegen die Steuerung durch die Software und Unternehmensinteressen wehrt, die hinter und in der Künstlichen Intelligenz stecken, gefährdet das Ideal der Moderne, das darauf setzt, dass naturwissenschaftlich-technologischer Fortschritt ausschließlich dann gelingt, wenn der moralische Fortschritt damit Schritt hält. Andernfalls verwandelt sich die Infrastruktur zur wohltätigen Steuerung unseres Verhaltens (wozu der moderne Wohlfahrtstaat gehört) in ein dystopisches Horrorszenario, wie es von Klassikern wie Aldous Huxleys *Brave New World* und George Orwells *1984* oder – näher an unserer Zeit – von Science-Fiction-Serien à la *Black Mirror, Electric Dreams* und *Years and Years* entworfen wird.[31]

Natürlich kann man sich fragen, warum darstellende Künstler*innen sich jenseits dieser diskursiven Aufarbeitung, die ja bereits massiv stattfindet, überhaupt noch praktisch (also technologisch) mit KI befassen sollten. Diese Frage ist angesichts der technischen Anforderungen zunächst naheliegend. Denn anders als beispielsweise im medizinischen Bereich, wo sofort evident wird, warum *deep learning* z. B. in der Auswertung von Scans für die Erkennung von Krebszellen für unsere Gesellschaft einen ungeheuren Mehrwert besitzt, ist dieses Surplus in der Performance Art vielleicht nicht sofort klar. Offensichtlich aber ist sofort, dass die Einbindung von Technik einerseits ein Unsicherheitsfaktor ist, denn technische Settings sind viel fehleranfälliger, und andererseits damit ein erheblicher Mehraufwand verbunden ist. Es entstehen aber auch völlig neue Möglichkeiten, die sowohl ästhetisch als auch gesellschaftlich Mehrwerte schaffen. Angesichts unser aller Verstrickung in eine digitale Kultur, die vor allem nach wirtschaftlichen Interessen organisiert ist, braucht es alternative Nutzungsoptionen und Utopien. Die Rolle, die künstlerische Praxis spielen sollte, ist darum gerade im Bereich KI so wichtig wie vielleicht noch nie. Und zwar, wie sich mit Blick auf die Praxis zeigt, in drei Instanzen, die natürlich nicht von allen Künstler*innen gleichermaßen bedient werden und die jede für sich bereits unterschiedliche Möglichkeiten mit sich bringt:

Erstens: In der diskursiven Aufarbeitung soziotechnologischer Konsequenzen, zweitens: in der Sichtbarmachung der Technologie und ihrer Einsatzmöglichkeiten und drittens: in der Entwicklung und Weiterentwicklung von alternativen Szenarien und Anwendungsmöglichkeiten.

In seinem Essay zu Künstlicher Intelligenz fragt Richard David Precht mit Blick auf die Verbindung der klimatischen Katastrophe und der techno-euphorischen Entwicklung von KI: »Die Menschheit gleicht einem Verrückten, der weiß, dass sein Keller brennt und dass die Flammen sich immer schneller nach oben ausbreiten. Umso fiebriger baut er seinen Dachstuhl aus, um dem Himmel näher zu kommen. Warum hält er nicht inne, um zu löschen?«[32] Dass ein Innehalten durchaus möglich ist, hat die Coronapandemie sehr eindrücklich bewiesen. Der Grund hierfür war eine konkrete, spürbare Bedrohung des eigenen Lebens, hervorgerufen auch durch die schrecklichen Bilder von überfordertem Klinikpersonal, Kühltransportern mit Leichen und eilig ausgehobenen Massengräbern. Dass selbst im Angesicht der Katastrophe erschreckend viele Menschen in der Lage sind, diese immer noch zu leugnen, zeigte sich ebenso eindrücklich. Wenn Menschen also nur (und selbst das nur in Teilen) bereit sind innezuhalten, wenn ihnen die Konsequenzen für das eigene Leben vollumfänglich bewusst sind, dann sollte es im Angesicht der rasanten Ausbreitung von KI-Systemen in unserm Leben um genau das gehen: die Sichtbarmachung der Konsequenzen im Positiven wie im Negativen. Hierfür braucht es neben der diskursiven Aufarbeitung ganz zentral die Möglichkeit der praktischen Erfahrbarkeit und der Gestaltung von Alternativen. Gruppen wie *Forensic Architecture* entwickeln seit 2011 Gegenerzählungen zu staatlicher Desinfomation, indem sie alle im Netz zu findenden Informationen künstlerisch aufbereiten und so Aufklärungsarbeit bei Menschenrechtsverletzungen und staatlicher Gewalt leisten. Die Ergebnisse sind beides, künstlerisches Exponat genauso wie Gegenbeweise zu staatlicher Informationspolitik, die auch vor Gericht benutzt werden. Die Grenzen zwischen Wissenschaft, Kunst und Aktivismus werden gezielt unterlaufen.[33] Während hier KI gezielt für Countererzählungen genutzt

30 Jonas, Hans (2019): Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation. Berlin; Coeckelbergh, Mark (2020): AI Ethics. Cambridge/MA.

31 Gabriel, Markus (2020): Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Berlin. 19.

32 Precht, Richard David (2020): Künstliche Intelligenz und der Sinn des Lebens: Ein Essay. München. 13.

33 URL: https://forensic-architecture.org/ [14.10.2021].

wird, ist ein anderes Beispiel, wie Datenauswertung alternativ genutzt werden kann, die beeindruckende Arbeit *Made to Measure* der Gruppe *Laokoon*.

Ausgangspunkt des künstlerischen Experiments war die Frage, ob man anhand von Online-Spuren eine*n Doppelgänger*in einer völlig unbekannten Person schaffen und deren Leben und Persönlichkeit bis ins kleinste Detail nachbauen kann – ja man kann.

Die Segel haben wir gemeinsam gehisst, wohin die Fahrt perspektivisch gehen wird, liegt aber in unser aller Verantwortung. Die Darstellenden Künste tragen letztlich nicht mehr Verantwortung als jede*r einzelne von uns. Aber sie haben entschieden mehr Möglichkeiten, Vorschläge für die Schiffsroute (um bei unserer Metapher zu bleiben) zu machen. Das Theater hat die Möglichkeit, mit seinem künstlerischen Selbstverständnis die digitalen Technologien zu hacken und kreativ umzuwidmen.[34]

4 Kulturwandel oder die Kunst des Teilens

Mit der Verschmelzung von Kunst und KI ließe sich ganz grundsätzlich diskutieren, ob die moderne Trennung in Kunst, Wissenschaft und Technik nicht längst obsolet ist. Der altgriechische Begriff der »technē«, in dem Kunst und Technik noch fusioniert waren und mit dem sowohl Kunstfertigkeit als auch handwerkliches Können beschrieben wurde, wäre deutlich zielführender, um eine zeitgemäße interdisziplinäre Arbeitsweise zu kennzeichnen, in der es neue Kompetenzen und Fertigkeiten braucht. Diese Überlegung kann im Rahmen dieser Studie nicht weiter ausgeführt werden, der Diskurs hierzu ist ja auch nicht neu, sondern basaler Bestandteil der Medienkunst und wurde z. B. im Rahmen der *Ars Electronica* 2015 als ein Schwerpunktthema mit zugehöriger Ausstellung diskutiert.[35] Auch das Manifest des *Theaternetzwerks Digital* nimmt im Hinblick auf diese Trennung als eine zu überwindende eine klare Position ein. Die allerorten aber noch gelebte Spaltung in Techniker*innen und Künstler*innen bringt eine ganze Reihe an Problemen mit sich. Es geht hierbei auch und an zentraler Stelle um das Teilen von Gestaltungsmacht. Einerseits arbeiten Künstler*innen, die selbst gar keine technologische Kenntnis besitzen und Entwickler*innen nur einstellen, um eine Dienstleistung zu erfüllen, automatisch in einer schwierigen Hierarchie, in der sie als Auftraggebende ohne eigene Erfahrungswerte, aber mit klaren Vorstellungen operieren müssen. Eine Kombination, die für beide Seiten anspruchsvoll und unglücklich sein kann. Andererseits muss man nicht wirklich programmieren können, um großartige Medienkunst zu produzieren. Man muss allerdings sehr genau wissen, was man wie ausdrücken kann und möchte. Es geht also absolut zwingend um ein Kommunizieren auf Augenhöhe und geteiltes Erfahrungswissen. Wenn die technische Umsetzung nicht von den Künstler*innen selbst geleistet werden kann, dann muss Gestaltungsmacht geteilt werden, denn das bloße Umsetzen eines Auftrages kann nicht die Antwort auf die Frage technischer Kunst sein.[36]

Hinzu kommt, dass die meisten Förderungen immer noch Innovation fordern[37], statt die Weiterentwicklung bestehender und bereits erprobter Technologien zu unterstützen. Dies führt zum Verlust von Erfahrungswissen und birgt die Gefahr, langfristig technisch und ästhetisch eher zu stagnieren. Der Anspruch, das Rad immer wieder neu erfinden zu müssen, ist für die Entwicklung neuer Technologien und Anwendungsmöglichkeiten gleich doppelt problematisch. Gerade weil die Programmierung von KIs komplex und anspruchsvoll ist, ist das Weitergeben von Erfahrungswerten und das Teilen von Anwendungsmöglichkeiten für eine Vorwärtsbewegung unabdingbar. Nicht umsonst ist die *Tech Community* eine *Sharing Community*: Die meisten Programmierer*innen veröffentlichen ihre Codes über Plattformen wie GitHub, auf der Projekte geteilt und gemeinsam weiterentwickelt werden können. Sie sind über Channel wie Discord eng vernetzt und in ständigem Austausch. *Open Source*, also die Veröffentlichung von Quellcodes und damit die Möglichkeit, sie weiterzuentwickeln, ist eine in dieser Szene tief verwurzelte Arbeitspraxis. Diese ist die Basis einer Kultur des Teilens, die in der Techszene selbstverständlich ist. Eine solche digitale Kultur des Teilens und Helfens aber scheint zumindest aktuell schwer mit der Arbeitspraxis performativer Künste vereinbar. In etlichen Interviews wurde diese fehlende Kulturpraxis des *Sharings* als ein Kernproblem der Darstellenden Künste benannt.

34 Nioduschewski, Anja (2019): 11.

35 URL: https://ars.electronica.art/center/de/exhibitions/techne/ [14.10.2021].

36 Für die allermeisten Mittelgeber*innen ist es nach wie vor völlig normal, in festen (und starren) Sparten (also Musik, Bildende Kunst, Theater usw.) zu fördern, obwohl die Überwindung dieser strikten Trennung (wie auch in dieser Arbeit beschrieben wurde) bereits in den 1960er Jahren von interdisziplinären Arbeitsweisen abgelöst wurde. Hinzu kommt, dass die Förderlandschaft in Deutschland sich auch noch nicht ausreichend von einer projektfixierten Mittelvergabe gelöst hat, die ausschließlich ergebnisorientierte Unterstützung ermöglicht und viel zu wenig Raum für Experimente und Prozesse und damit auch kaum Entwicklung innerhalb der beantragten Projekte zulässt. Die Frage nach den Schnittstellen, nach interdisziplinärer Arbeitspraxis und zwischenmenschlicher Zusammenarbeit sollte im völlig überholten Silodenken einer letztlich antiquierten Förderpolitik also im Zentrum des allgemeinen Interesses stehen.

37 Dies zeigt der Blick in aktuelle Ausschreibungen in ganz unterschiedlichen Kontexten, ebenso wie die Kriterienkataloge, die häufig zur Beurteilung herangezogen werden, in denen Innovation oft ein wichtiger Faktor ist.

Woran liegt das? Die Förderung im künstlerischen Bereich ist auf die Einzigartigkeit von Künstler*innen und Gruppen fixiert. Viel Zeit und Energie wird in der Kunstwelt darauf verwendet, sich »einen Namen« zu machen und eine künstlerische Handschrift zu entwickeln, die als Alleinstellungsmerkmal dient. Künstlerische Praxis hängt viel damit zusammen, diese »*Uniqueness*« zu verteidigen, indem man zwar interdisziplinär an Projekten arbeitet, aber Arbeitsweisen, Formsprache und grundsätzlicher künstlerischer Ausdruck immer einmalig sein müssen.

Für technologische Weiterentwicklung braucht es aber die Zusammenarbeit und Hilfe von vielen. Entwicklungen bauen auf Erfahrungswerten auf, bestehende Codes werden veröffentlicht, geteilt und weiterentwickelt. *Open Source* in der *Tech Community* bedeutet dabei nicht, dass geleistete Entwicklungen durch die Veröffentlichung an Wert verlieren, denn der Code allein ist nicht das eigentlich Wertvolle. Erst das Einsetzen, das Nutzen und Weiterentwickeln eines Codes schafft einen tatsächlichen Wert. Als Entwickler*in ist man also vor allem auch daran interessiert, dass ein Code von möglichst vielen Menschen benutzt wird. Nicht umsonst spricht man von allen Menschen, die mit Technik arbeiten, ja auch von User*innen. An diesen Ansatz knüpfte beispielsweise die kubanische Künstlerin Tania Bruguera mit ihrem Konzept der *Arte Útil*, also der benutzbaren Kunst an. Nicht zu verwechseln mit nützlicher Kunst – eine solche Beschreibung würde sofort wieder in die Grabenkämpfe der Utilitarismus-Debatte führen, in der sich Kunst, die einfach »nur« ästhetische Ziele verfolgt, in einer vermeintlichen Diskreditierungssituation sieht. *Arte Útil* beschreibt vielmehr eine künstlerische Praxis, die benutzbar ist. Auch wenn die Kunst von Tania Bruguera nicht digital ist, ließe sich von der dahinterstehenden politischen Idee viel lernen. So entwickelte Bruguera zum Jahreswechsel 2013/2014 gemeinsam mit dem Van Abbe Museum in Eindhoven unter dem Motto *Radically Yours* die Ausstellung *Use the Museum!*, ein Konzept, das wie ein Appell an die Besucher*innen gerichtet war und sich im Kontext von KI auch sehr schön auf die Verantwortung unserer Kulturinstitutionen allgemein übertragen ließe. Denn aktuell gibt es durch die erst langsam wachsenden Netzwerke innerhalb der performativen Digitalszene ein merkliches Vakuum der Wissensvermittlung. Auffangen sollen dies einige wenige Institutionen, auf die, erstaunlich schnell, Kompetenzen projiziert wurden und die nun, nach eigener Auskunft, völlig überlastet sind. Diese Entwicklung ist problematisch, da das tatsächliche Wissen natürlich in der Praxis entsteht und damit bei den Künstler*innen liegt.[38] Der Grund der Projektion aller Expertise auf Einzelpersonen und einige wenige Institutionen liegt wiederum im Versäumnis des Aufbaus einer *Community* für das Teilen von Wissen. Um die Praxis des Teilens mit dem Zwang nach Einzigartigkeit der Kunstwelt zusammenzubringen, bräuchte es in erster Instanz nichts Geringeres als einen Kulturwandel. Das Bewusstsein hierfür ist noch nicht sehr weit verbreitet, aber dass es durchaus existiert und sich etwas zu bewegen beginnt, zeigt sich zunehmend. Beispielsweise durch die Gründung von Netzwerken und Plattformen wie dem *Theaternetzwerk Digital* und dem Netzwerk *Digitale Dramaturgie*[39].

5 Veränderte Vorzeichen: Produktionsbedingungen und neue Formate

Mit Blick auf die bisherigen Ausführungen wird die Notwendigkeit einer verstetigten Förderung digitaler Arbeitspraxis offensichtlich. Dabei stellt sich die – auch diese Studie begleitende – Frage: Braucht es eine explizite Förderung von KI? Oder ist eine allgemeinere Förderung einer digitalen Praxis sinnvoller?

Aktuell, Stand 2021, gibt es in Deutschland auf Bundesebene (neben den Fellowships an der Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund, die von der *Kulturstiftung des Bundes* finanziert werden und die ein Arbeiten ohne Ergebniszwang ermöglichen) zwei Programme, die KI in den Darstellenden Künsten fördern: das Programm AUTONOM des Fonds Darstellende Künste und die Programmlinie LINK der Stiftung Niedersachsen. Die Weiterführung von allen drei Formaten ist wünschenswert, aber zum jetzigen Zeitpunkt keineswegs gesichert.[40]

38 2017 gründete das Bundesministerium für Bildung und Forschung die Informationsplattform Lernende Systeme, die einen ganz grundsätzlichen Überblick vermittelt. Künstlerische Praxis kommt auf der sehr umfänglichen Seite, die auch viele *Best-Practice*-Beispiele und eine Karte zur Verortung beinhaltet, nicht vor. Die Seite ist trotzdem interessant, weil sie die Möglichkeiten im Konkreten zeigt, mit Mythen aufräumt und eine gute Basis für alle ist, die sich erstmalig mit der Thematik beschäftigen. Explizit zugeschnittene KI-Anwendungen für Künstler*innen bieten internationale Seiten wie https://creative-ai.org/, eine Sammlung von Wissen und Tools mit der Möglichkeit, sich zu vernetzen.

39 URL: https://dramaturgie.digital/ [14.10.2021].

40 Die aktuellen Möglichkeiten zur Finanzierung expliziter KI-Kunst hängen teilweise an der Bereitstellung zusätzlicher Mittel. Die Bundesregierung verabschiedete 2018 die Strategie Künstliche Intelligenz: URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [14.10.2021]. Sie stellte im Bundeshaushalt 2019 in einem ersten Schritt 500 Millionen Euro zusätzlicher Mittel dafür zur Verfügung. Bis zum Jahr 2025 will der Bund KI-Anwendungen mit weiteren fünf Milliarden Euro fördern: URL: https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Artikel/Technologie/kuenstliche-intelligenz.html [14.10.2021]. Die Strategie setzt auf drei Säulen: 1. Deutschland und Europa zu einem führenden Standort für die Entwicklung und Anwendung von KI-Technologien zu machen und die künftige Wettbewerbsfähigkeit Deutsch-

Die Förderlinie AUTONOM des *Fonds* wurde durch die KI-Initiative des Bundes möglich, dafür wurden eine Million Euro zusätzlicher Mittel zur Verfügung gestellt. Inhaltlich knüpft das Programm an die Programmlinie KONFIGURATIONEN des *Fonds* an, die bereits einen Schwerpunkt auf Digitalität im Figuren- und Objekttheater gesetzt hatte. Mit der Förderung soll Innovation gefördert und gefordert werden. Es geht also einerseits um das Abdecken von Bedarfen, andererseits aber auch um einen Innovationsschub für die Szene. Vorhandene Impulse sollten verstärkt und damit neue Impulse gesetzt werden. AUTONOM war explizit nicht als Breitenförderung gedacht, sondern als Förderung eines kleinen progressiven Feldes, indem Bemerkenswertes unterstützt werden sollte. Die Projekte waren jeweils mit bis zu 100.000 € Fördermitteln ausgestattet. Das scheint im Verhältnis zu anderen Projekten viel Geld zu sein. Es honoriert aber den technischen und zeitlichen Mehraufwand und nivelliert damit das Gefälle zu anderen Fördermaßnahmen. Vonseiten des *Fonds* wird eine Verstetigung einer solchen Förderung als wesentlich betrachtet. Ob es wieder eine gezielte Förderung von KI sein wird oder ob eine Ausweitung auf Digitalität nicht ebenfalls infrage kommt, ist zum jetzigen Zeitpunkt noch offen. Gefreut haben sich die Programmverantwortlichen vor allem über die Unterschiedlichkeit der Projekte und darüber, dass sich nicht nur solche beworben haben, die KI auf einen moralischen Prüfstand stellen. Interessanter sei die Befragung der Künste selbst.

Anders aufgestellt ist die Programmlinie LINK der *Stiftung Niedersachsen*.[41] Sie richtet sich in der ganzen Breite an die Schnittmenge Kultur und KI und lud beispielsweise im Jahr 2019/2020 auch völlige Newcomer*innen auf dem Gebiet in ihre *KI-Schule* ein. Aufgebaut war die Förderung über mehrere Stufen. 2019 fungierte eine große Tagung als Auftakt. Vorträge und Workshops zu den einzelnen Kultursparten bildeten eine gute Ausgangsbasis, die in der Online-Dokumentation mit Input und Ergebnissen der Diskussionen Verstetigung fand. Darauf aufbauend waren 20 interessierte Kulturschaffende zu einem sechsmonatigen KI-Weiterbildungsangebot im *Blended-Learning*-Format eingeladen mit dem Ziel, die Auseinandersetzung mit der Programmierung neuronaler Netze und die eigene Entwicklung von beispielhaften Anwendungen zu intensivieren. Die *KI-Schule* ist ebenfalls mit Einblicken in ihre Onlinevorlesungen über die Homepage der Stiftung abrufbar und dient somit auch als Speicherort zum Teilen von Wissen. Das letzte Modul der Programmlinie war die Förderung der Bildung von sogenannten Projekttandems aus Wissenschaftler*innen und Kulturschaffenden zur gemeinsamen Umsetzung von KI-Anwendungen in der Kultur. Dieses dritte Modul, die sogenannten LINK-Masters, eine gemeinsame Förderung mit der *Volkswagen Stiftung*, ist wiederum als eine aufbauende Förderung konzipiert.

> Im Vordergrund der LINK-Masters steht die Vernetzung von interessierten Partner*innen der Informatik und verschiedener Kultursparten und das gemeinsame Erarbeiten von Projektideen und deren Umsetzung. Aus den Bewerbungen für das Programm LINK-Masters wurden durch eine Jury Teilnehmer*innen aus Europa ausgewählt und zu einem 3-tägigen Workshop nach Hannover eingeladen. Inspiriert durch fachlichen Input und einen intensiven Austausch wurden erste Überlegungen zu Projektideen und denkbaren Arbeitspartnerschaften ermöglicht.[42]

Im Nachklang des Workshops war die Bewerbung auf insgesamt zehn *Planning Grants* möglich, die mit 10.000 € die Weiterentwicklung der Ideenskizze ermöglichten. Drei der so weiterentwickelten Projekte bekamen als finalen Schritt die Möglichkeit, die Vorhaben mit jeweils 150.000 € über einen Zeitraum von 18 Monaten fertigzustellen. Die Stiftung, die damit in diesem Bereich eine Pionierrolle einnimmt, ging mit der Förderung nicht der Frage nach, ob KI die Lösung ist, sondern ob – und wenn, dann wo – der Einsatz von KI in der kulturellen Praxis sinnvoll ist. Die Künstler*innen konnten im Selbstversuch sehen, ob die Technik das eigene künstlerischer Arbeiten dominiert (was nie der Fall war). Die ineinandergreifenden Module von LINK sind ebenso wie die langen Förderzeiträume, die Vernetzung der unterschiedlichen Disziplinen und die begleitenden Vermittlungsangebote als beispielhaft anzusehen! Sie entsprechen vor allem den Anforderungen künstlerischer Praxis in diesem Bereich. Nur auf dieser Basis lässt sich die Sinnhaftigkeit der Förderformate beurteilen und die Frage beantworten, ob eine explizite KI-Förderung besser geeignet ist, Bedarfe zu decken, als eine breit angelegte Förderung digitaler Formate.

lands zu sichern. 2. Eine verantwortungsvolle und gemeinwohlorientierte Entwicklung und Nutzung von KI sicherzustellen, und 3. KI im Rahmen eines breiten gesellschaftlichen Dialogs und einer aktiven politischen Gestaltung ethisch, rechtlich, kulturell und institutionell in die Gesellschaft einzubetten.

41 URL: https://www.link-niedersachsen.de/ [14.10.2021].

42 URL: https://www.link-niedersachsen.de/link-masters/link_masters_details [14.10.2021].

5.1 Zeit, Kommunikation, Forschung – Faktoren künstlerischer Arbeit mit KI

»Technology is the answer. – But what was the question?« (Cedric Price, 1960)

Dieses einleitende Zitat des Architekten Cedric Price pointiert eine wesentliche Anforderung an Künstler*innen, die mit neuen Technologien arbeiten wollen: Ohne eine konkrete Fragestellung, einen Anlass, ein spezifisches Interesse wird das Arbeiten in diesem Bereich schwierig und gerät schnell zur Materialschlacht ohne gesellschaftlichen Bezug. Technik um der Technik Willen ist als Arbeitshaltung gleich auf mehreren Ebenen problematisch. Einerseits, weil ein solcher Zugriff kaum zu interessanten Ergebnissen führt. Andererseits, weil das unreflektierte Arbeiten, natürlich gerade im Bereich KI, widerspiegelt, was in einer digitalen Welt passiert, in der es nur um die Datafizierung der Gesellschaft geht, ohne die Auswirkungen vorher abzuschätzen und sich über die Sinnhaftigkeit Gedanken gemacht zu haben. Diese Aussage negiert nicht die Tatsache, dass gerade das Arbeiten mit KI vor allem eins ist: ein Experiment. Am Anfang muss eine konkrete Frage stehen. Denn das Arbeiten mit KI ist zu großen Teilen vor allem auch Forschung. Diesen Faktor gilt es in mehrerlei Hinsicht anzuerkennen, denn damit verbunden ist eine Haltung, die auch für die fördernde Seite erhebliche Konsequenzen hat. Beeinflusst werden von dieser Perspektive sowohl die Produktionsprozesse als auch die Formate. Schauen wir zunächst auf die Produktionsseite.

5.1.1 Faktor Zeit

Banal, aber zentral: Der Einbezug digitaler Technologien ist aufwendig. Das Entwickeln, Programmieren, Ausprobieren, Umschreiben und Einsetzen dauert schlicht viel länger als eine rein analoge Arbeitsweise. Davor schrecken viele Künstler*innen zurück, denn der Mehraufwand wird in den normalen Förderungen nicht berücksichtigt. Ein großes Potenzial des Arbeitens in diesem Bereich liegt in der Entwicklung neuer Anwendungsmöglichkeiten und dem Experimentieren mit KI. In solchen forschenden Settings ist überaus schwer einzuschätzen, wieviel Zeit benötigt wird. Hinzu kommt, dass das Einsetzen neuer Technologien mit einer ganz anderen Fehleranfälligkeit einhergeht. Das Realisieren möglichst störungsfreier Abläufe ist wiederum mit zeitlichem Mehraufwand verbunden. Aber nicht nur das *Coding* benötigt Zeit, es dauert vor allem auch, bis alle Beteiligten eine gemeinsame Sprache sprechen. Denn die zentrale Herausforderung der Kunst des Digitalen ist Kommunikation.

5.1.2 Faktor Kommunikation und Übersetzung

In allen digitalen Projekten geht es auf mehreren Ebenen um das Gelingen von Kommunikation und Übersetzungsleistungen. Zunächst innerhalb der Teams, die im Bereich KI fast immer interdisziplinär aufgestellt sind. Es gilt zwischen unterschiedlichen Disziplinen mit jeweils eigenen Arbeitspraktiken, Abläufen, Erwartungshaltungen und Fachtermini zu dolmetschen. Eine gemeinsame Sprache und Arbeitspraxis sind keine Selbstverständlichkeit, werden aber viel zu häufig vorausgesetzt. Tatsächlich arbeiten viele Künstler*innen projektabhängig mit ganz unterschiedlichen Expert*innen zusammen. Das Etablieren einer gemeinsamen Sprache ist daher ein wesentlicher Teil des künstlerischen Arbeitsprozesses. Für die Darstellenden Künste ist das nichts Neues, interdisziplinäre Arbeitsweisen gehören hier zum Tagesgeschäft, aber an der Schnittstelle zur technologischen Entwicklung wird die geforderte Übersetzungsleistung deutlich erhöht. Nicht umsonst heißen Python, C-Sharp oder Java auch Programmier-*Sprachen*! Niemand würde auf die Idee kommen, dass es reibungslos funktioniert, wenn sich Menschen treffen, die keine gemeinsame Sprachbasis haben. Will man also mit digitalen Möglichkeiten arbeiten, muss man diese Sprachen nicht zwingend fließend beherrschen, aber man muss zumindest ein Verständnis dafür besitzen, was genau in diesen Sprachen ausgedrückt werden kann und was nicht. Man muss übersetzen und vermitteln können, und auch das braucht natürlich wieder mehr Zeit.

Darüber hinaus aber geht es vor allem auch um eine Übersetzung der Technologie nach außen. Wie ausgeführt, benötigen Künstler*innen zwingend auch Wissen über die gesellschaftlichen Konsequenzen und ein Bewusstsein für Fragen künstlerischer Verantwortung. Diese Vermittlungsleistung ist absolut zentral. Denn sie betrifft auch die Demokratisierung einer Technologie, die durch die permanente mediale Mystifizierung tatsächlich immer menschenferner wird. Die Konsequenz ist das Gefühl, dem Fortschritt einer digitalen Welt einfach ausgeliefert zu sein und keinerlei Handlungsoptionen mehr zu besitzen.

Kommunikation ist beim Einsatz von *machine learning* aber auch eine Herausforderung im Umgang mit der Technik selbst. Der unreflektierte Einsatz lernender Systeme führt, wie bereits in Kapitel 1.2 angedeutet, zu erheblichen Problemen wie *Bias*, also der Diskriminierung durch Stereotypisierung und Normierung, die ihren Ursprung in der Datenbasis hat, die meist aus WEIRD-Samples (western, educated, industrialized, rich and democratic societies) besteht. KI bewirkt so eine radikale Verschärfung von Rassismus und allen Formen der Diskriminierung sowie des Ausschlusses marginalisierter Gruppen. Die Technologie ist keineswegs neutral, das Gegenteil ist der Fall. Denn die KI entscheidet aufgrund von

Lernwerten, die sie aus den Datensätzen zieht. [43] Wurden also in der Vergangenheit z. B. vor allem weiße Männer als passende Bewerber zu Vorstellungsgesprächen eingeladen, entscheidet sich ein lernendes System für *Human Ressources*, das ja wie alle KIs auf Wahrscheinlichkeitsberechnung basiert, auch genau auf dieser Datenlage wieder für weiße männliche Bewerber, so geschehen beim Einsatz von KI im Rahmen von Einstellungsverfahren bei Amazon.[44] Die kritische Hinterfragung kann die Maschine, die eben keine eigene Intelligenz besitzt, nicht leisten, wenn nicht genau das Teil der an sie gestellten Aufgabe ist. Das Problem von *Bias* entsteht entsprechend bereits bei der unreflektierten Datensammlung und setzt sich dann algorithmisch fort.

> First, many of the standard practices in deep learning are not designed with bias detection in mind. Deep-learning models are tested for performance before they are deployed, creating what would seem to be a perfect opportunity for catching bias. But in practice, testing usually looks like this: computer scientists randomly split their data before training into one group that's actually used for training and another that's reserved for validation once training is done. That means the data you use to test the performance of your model has the same biases as the data you used to train it. Thus, it will fail to flag skewed or prejudiced results.[45]

Diese Problematik zeigt sich auch im Bereich der Gesichtserkennung. Die Beispiele, bei denen Menschen mit nichtweißer Hautfarbe nicht als Mensch erkannt wurden, gingen zum Glück groß durch die Presse und haben – zumindest kann man das hoffen – zu einer ersten Sensibilisierung im Umgang mit rassistischer Stereotypisierung in Datensets geführt. Ähnliche Schwachstellen offenbaren sich auch im Fall von Körpern, die nicht der Norm entsprechen. Diese Feststellung war Grundlage der Arbeit von Ilja Mirsky am inklusiven *Klabauter Theater* in Hamburg. Im Mittelpunkt des Stücks *Mythen der Zweckmäßigkeit – A Digitally Enhanced Performance* steht die Verhandlung von Ausgrenzung und Identität, von Diversität, Liebe und Freundschaft. In der gemeinsam mit dem Ensemble entwickelten Performance erweitern z. B. Körperscans, Avatare, Hologramme, Livekameras und Landschaftsprojektionen den künstlerischen Ausdruck. Die Zuschauenden werden darüber mit Stereotypen, Selbstbildern und gesellschaftlichen Grundvorstellungen konfrontiert.[46] Für Ilja Mirsky steht die Vermittlungsarbeit dabei im Vordergrund – und auch hier auf den zwei Kommunikationsebenen: innerhalb des Teams, aber auch nach außen, denn das Wissen um die Ausgrenzungsmechanismen von KI muss gleichermaßen gesammelt wie sichtbar gemacht werden. Entsprechende Forschungsarbeit leistet auch Gloria Höckner in der Entwicklung der Arbeit *Sentimental Bits* über automatisierte Emotionserkennung durch Gesichtsanalyse.[47]

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Für die wesentlichen Faktoren Zeit, Kommunikation und Übersetzung braucht es, um interdisziplinär arbeiten zu können, im wahrsten Sinn des Wortes etwas Grundlegendes, eine neue Form künstlerisch-technischen Fachwissens. Denn neue Sprachen lernen, Fragen haben, vermitteln können, den Kontext und das Ausmaß der Möglichkeiten kennen (im Guten wie im Schlechten) – das können sich nur die Allerwenigsten im Laufe einer kleinen Förderung aneignen bzw. praktizieren. Die technische Kenntnis und das Wissen um die sozio-technologischen Konsequenzen von Theater und Digitalität brauchen Künstler*innen der Zukunft aber unbedingt. Dafür bedarf es neuer Studiengänge. So entsteht eine Expertise, die es tatsächlich nicht nur in der Kunst braucht und die darum, darauf komme ich gleich, auch andere Fördermöglichkeiten bräuchte: die der Schnittstellen. Für Künstler*innen böten sich mit diesem Wissen Arbeitsmöglichkeiten weit über das reine Kunstfeld hinaus an. Denn Expert*innen mit dem Vermögen der Vermittlung und Übersetzung werden aktuell überall gesucht. Um diese Expertise zu stärken, ist eine Überwindung des Spartendenkens – in dem viele Förderstrukturen nach wie vor verhaftet sind – notwendig. In der fördernden Praxis passiert dies auch bereits. Das zeigt ein Blick auf die von AUTONOM oder LINK geförderten Projekte, die aus diversen künstlerischen Bereichen kommen.

Aber kommen wir noch einmal zurück auf die zu Beginn dieses Kapitels gestellte Frage: Braucht es eine explizite Förderung von KI? Oder ist eine allgemeinere Förderung einer digitalen Praxis sinnvoller? Ich habe diese Frage allen 25 Interviewpartner*innen gestellt und die große Mehrheit (ca. 95 %) war der Meinung, dass es keine explizite KI-Förderung brauchen würde, wenn die Förde-

43 Vgl. URL: https://www.anti-bias.eu/biaseffekte/biases-in-kuenstlicher-intelligenz/ [14.10.2021].

44 Vgl. ebd.

45 URL: https://www.technologyreview.com/2019/02/04/137602/this-is-how-ai-bias-really-happensand-why-its-so-hard-to-fix/ [14.10.21].

46 URL: http://klabauter-theater.de/projects/mythen-der-zweckmaessigkeit/ [14.10.2021].

47 Im Folgenden fasse ich eine Präsentation des Forschungsstandes der Künstlerin zusammen und zitiere hierzu in großen Teilen ihre eigene Beschreibung. Der Stückentwicklungsprozess war zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Studie noch nicht abgeschlossen. Das Stück hat am 24.03.2022 auf Kampnagel in Hamburg Premiere. Herzlichen Dank an Gloria Höckner für die Bereitstellung des Materials und die Möglichkeit der Übernahme des Textes!

rung für digitale Formate ausgebaut und der technische Mehraufwand antizipiert und honoriert würde. Dies gilt vor allem für den Bereich *Mixed Reality*, also den Einbezug von *Virtual-* und *Augmented Reality*, wie auch für den Bereich Robotik. Denn nicht jede komplizierte Technik, nicht jeder anspruchsvolle Code oder jede zeitintensive Entwicklung ist gleichzusetzen mit KI; es hängt letztlich auch wieder sehr von der Definition dieses großen Sammelbegriffs ab. Dass eine explizite Förderung neuer Technologien sinnvoll und notwendig ist, steht hingegen außer Frage und wurde von allen Gesprächspartner*innen bestätigt. In der Konsequenz wird der Blick auf die Produktionsbedingungen wichtiger denn je. Hier kann nur ein differenziertes und flexibles Fördersystem helfen, dass nicht zwingend reine KI-Produktionen fördert, sich aber sehr explizit neuen Technologien zuwendet.

6 Gestaltende Verantwortung fördern – eine Handlungsempfehlung

Für KI-Produktionen sind die aktuellen Förderzeiträume vollkommen ungeeignet. Das zeigt sich auch in der Ästhetik, die dann größtenteils an die IT-Garage einer Computer AG aus den 1990er Jahren erinnert. Will man interessante und auch in der Formsprache überzeugende Produktionen fördern, braucht es ganz klar viel mehr Zeit. Zeit für Entwicklung, aber auch für Übersetzung und Kommunikation. In den allermeisten Projekten wird, das ist eindeutig, Forschung geleistet. Es gilt diese Forschungsleistung als eigenständiges Ergebnis anzuerkennen. Zum einen hinsichtlich der Förderzeiträume. Diese liegen in der Wissenschaft für die Arbeit mit KI im mehrjährigen Bereich. Ein halbes Jahr wäre darum ein Mindestwert, an den man sich bei der Förderung unbedingt halten sollte. Das Arbeiten mit und an KI ist immer im diskursiven Zusammenhang zu denken, auch in der Praxis, darum ist auch der Faktor der Diskursivität wesentlich. Es geht, wie gezeigt wurde, wie in der Forschung auch, um das Erarbeiten, Erzeugen und Vermitteln von Wissen. Die Forschungsarbeit ähnelt dabei einer gemeinsamen Suchbewegung, die im *Trial-and-Error*-Verfahren ergebnisoffen und als Experiment angelegt sein kann. Im Zentrum steht dabei stets das Verhältnis von Mensch und Technologie. Die Expertise, die künstlerische Praxis für diesen Bereich einbringen könnte, ist enorm. Sie sollte entsprechend ernstgenommen werden, gerade auch im Bereich Forschung.

Um dieses Wissen aufzubauen und zu verstetigen, vor allem aber, um von vornherein eine gemeinsame Sprache zu entwickeln, entstehen aktuell neue Studiengänge. So ist zum Beispiel an der Fachhochschule Dortmund unter dem Titel *Digitalität in den Szenischen Künsten* ein neuer Studiengang geplant, der genau dies zum Inhalt haben soll. Aber auch Professuren wie die für Digitale Medien im Puppenspiel des neuen Studiengangs *Spiel && Objekt* an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin, besetzt mit Friedrich Kirschner, sind ein wichtiger erster Schritt in diese Richtung.

Zum anderen aber verändern sich mit der künstlerisch-digitalen Arbeit – dies ist letztlich die wesentliche Transformationsaufgabe – die erwartbaren Formate. Denn die interessantesten Dinge passieren momentan nicht unbedingt in der Präsentation der Ergebnisse, sondern im Entwicklungsprozess der digitalen Performance Art. Darum bräuchte es die Förderung von Experimenten, von neuen, vielleicht auch ganz kurzen Formaten. Es bräuchte also auch eine Abkehr der Förderung von Produktionen hin zu einer Prozessförderung ohne Ergebniszwang.

Für die digitale Arbeitspraxis braucht es, wie gezeigt wurde, eine neue Kultur des Teilens. Die entsprechenden Netzwerke müssten ausgebaut, anders sichtbar, in ihrer Expertise ernst genommen und von mehr Praktiker*innen getragen werden, denn die einzelnen Institutionen, denen aktuell Expertise in diesem Bereich zugeschrieben wird, sind bereits überlastet. Auch sind mehr Kooperationen freier darstellender Künstler*innen mit festen Häusern, die natürlich eine ganze andere Infrastruktur und Rahmung bieten, ein wesentlicher Faktor, um Ressourcen und Wissen zu teilen. Hierbei sollte dringend an die Erfahrungen des Programms *Doppelpass* der Kulturstiftung des Bundes angeknüpft werden, um Frust auf beiden Seiten zu vermeiden. Die Kompliz*innenschaften mit festen Häusern sind für beide Seiten wichtig. Grundsätzlich sollte vor allem auch in Strukturen des Teilens von Wissen und in Transferleistungen, nicht nur in Projekte investiert werden.

Schlussendlich ist die Frage, ob es eine explizite KI-Förderung wirklich braucht, vor diesem Hintergrund zu beantworten. Alle genannten Faktoren gelten natürlich grundlegend für das Arbeiten an der Transformation der digitalen Theaterkultur. Der Aufbau von bundesweiten Förderreihen für digitale Praktiken ist darum eine zentrale Aufgabe an die Mittelgeber*innen. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass wir gleichermaßen Einstiegsförderungen zur Wissensvermittlung brauchen wie auch die explizite Förderung von bemerkenswerten Profis als Impulsgebende. Um die Szene auf- und auszubauen, sind mehrstufige Förderformate, wie sie von der Stiftung Niedersachsen mit LINK realisiert wurden, als beispielhaft zu sehen. So kommt auch Daniela Koß in ihrer Diskussionsreflexion für die LINK Werkstatt Theater und Tanz zu dem Schluss:

> Die neuen Formate benötigen andere Rahmenbedingungen und stellen die Theaterschaffenden vor neue Herausforderungen: von der Zusammenarbeit mit Programmierern und Mechatronikern auf Augenhöhe,

über die konzeptionelle Arbeit der Regie bis hin zu der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Maschine. Es erfordert neue Fertigkeiten, offenere Strukturen und vor allem viel Mut, Neues zu wagen.[48]

Ideal wäre die Förderung nach einem modularen System: Auf die Ausschreibung für digitale Arbeitspraktiken können sich grundsätzliche alle Interessierten bewerben. Die Frage, ob es um den Aufbau von Wissen geht, ein Projekt mit geringem technischem Aufwand oder ein besonders anspruchsvolles Projekt, das KI einsetzt, wäre ausschlaggebend für die Vergabe der unterschiedlich hoch dotierten Module, die in ihrer Länge und im Umfang variieren sollten. So ließe sich auch die Komplexität der technischen Möglichkeiten und die Bandbreite der Potenziale abbilden. Einige konkrete Ideen für geeignete Formate sind während des Workshops *Förderung neuer Technologien in der Darstellenden Kunst* beim Bundestreffen der Freien Darstellenden Künste[49] im September 2021 im Radialsystem in Berlin entstanden.

Zum Beispiel der Entwurf für ein prozessorientiertes Festival. Gezeigt werden hier keine fertigen Produktionen. Sondern es entstehen im Sinne der Arbeitsweise eines *Hackathons* erste Prototypen und Ideen. Experimente mit solchen und anderen Formaten brauchen wir in Zukunft viel mehr. Den Mut, Neues zu wagen, brauchen nicht nur Künstler*innen, sondern vor allem auch Mittelgeber*innen. Die Verantwortung, unsere Zukunft mitzugestalten, ist eben keine isolierte Einzelaufgabe. Sie ist nur durch Kooperationen, durch Teilen, durch das gemeinsame Denken, Umdenken und Neudenken zu leisten. Dies gilt für uns alle.

Die Förderung von KI in den Darstellenden Künsten kann nicht getrennt von der Transformation einer digitalen Theaterkultur bzw. der Beförderung theatraler Digitalität in unserer postdigitalen Gesellschaft gedacht werden. Modulare Förderung, die aufeinander aufbaut, hybride Formate und das Zusammenarbeiten ganz unterschiedlicher Akteur*innen fordert und fördert, wäre hierfür ideal. All diese Faktoren ließen sich auf die grundsätzliche Förderung einer neuen digitalen Kultur als wichtigen Motor für wesentliche Transformationsprozesse übertragen. Gestaltende Verantwortung zu übernehmen ist kein Privileg der Kunst, sondern eine schlichte Notwendigkeit.

Danksagung

Für spannende Gespräche, Einblicke in die eigene Praxis, Hinweise, Kritik, Hilfe, Feedback, Material und Inspiration bin ich vielen Menschen zu Dank verpflichtet. Namentlich erwähnen möchte ich vor allem:

Marco Donnarumma, Dorte Lena Eilers, Christian Fuchs, Gloria Gloeckner, Tabea Golgath, Tobias Hochscherf, Marcel Karnapke, Stefan Kaegi, Friedrich Kirschner, Steffen Klewar, Eva-Maria Kraft, Micha Kranixfeld, Björn Lengers, Tina Lorenz, Marcus Lobbes, Ilja Mirsky, Henning Mohr, Imanuel Schipper, Oliver Schürer, Susanne Schuster, Philipp Schulte, Birte Werner, Christoph Wirth, Christian Wobbeler, Chris Ziegler.

48 Koß (2019): 117.

49 URL: https://bundesforum.art/programm/programmuebersicht/ [14.10.2021].

»

Die Studie von Hilke Marit Berger hat nicht nur die Relevanz von Künstler*innen als kritische und gestaltende Instanzen einer digitalisierten Gesellschaft treffend herausgearbeitet, sondern den kulturpolitischen Handlungsbedarf pointiert skizziert: Ihre Forderung nach agilen Fördermodellen – prozessorientiert, interdisziplinär, modular – wird den digitalen Arbeitspraktiken gerecht. Ich teile die Beobachtung, dass es einen immensen Bedarf an dezentralen Netzwerken für Wissenstransfer gibt, sowie an neuartigen Studiengängen und nachhaltigen Forschungsfreiräumen. Begrüßenswert ist auch das Plädoyer für Fördermodelle, die anstelle des KI-Schwerpunktes eine differenzierte, breitere Förderung von digitaler Kunst anstreben. Nur so kann der Diversität der künstlerischen Zugänge Rechnung getragen werden.

Jener Diversität der Akteur*innen aber – ein Spezifikum der Freien Darstellenden Künste – gilt es mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Die Künstler*innen der Freien Szene eignen sich seit vielen Jahren selbstbestimmt Technologien an, verfremden sie und produzieren eigene digitale Praktiken. Sie entmystifizieren die technologische Determiniertheit, eröffnen Wege für mehr digitale Teilhabe und zeigen Machtzusammenhänge auf. Der kulturjournalistische Diskurs um Theater und Digitalität hingegen und die neu gebildeten Netzwerke werden häufig durch männliche Akteure aus institutionalisierten Kontexten dominiert. Vergleichbar mit historischen Entwicklungen in Wirtschaft und Wissenschaft, werden bestimmte Gruppen im Bereich von Technologie marginalisiert.

Um diesen Tendenzen im Kulturbereich entgegenzuwirken und der Diversität als einem Merkmal der Freien Darstellenden Künste Rechnung zu tragen, gilt es nun, die Sichtbarkeit und Weiterentwicklung der Freien Digitalen Szene zu stärken.

Susanne Schuster,

OutOfTheBox, Hildesheim/Berlin «



Im Kontext einer sich fortschreitend ausbreitenden Kultur der Digitalität müssen sich die Darstellenden Künste verstärkt als interaktive Plattformen verstehen, die digitale Praktiken wie *Sharing, Hacking* und *Community Building* als strukturierenden Teil ihrer Produktionsweisen adaptieren. Dafür braucht es neue Formen der Kulturförderung, die veränderte Laufzeiten, Kompetenzentwicklung und disziplinübergreifendes Arbeiten unterstützen.



Dr. Henning Mohr & Svenja Reiner, Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft, Bonn

Mehr als Partizipation

Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste

Svenja Reiner und Hennig Mohr

Gerade im Feld der Darstellenden Künste lässt sich eine starke Abgrenzung vom Digitalen beobachten. Im Kontext dieser Kunstform wird häufig das Klischee reproduziert, dass die Anwendung neuer technischer Systeme negative Auswirkungen auf die Qualität der Arbeiten haben könnte. Demnach funktioniere jegliche Form der Darstellenden Künste nur an »realen« Orten, in leiblicher (Ko-)Präsenz und durch das Zusammenspiel der Darsteller*innen auf der Bühne. Diese Interpretation gilt gleichermaßen für einen großen Teil der Institutionen und Akteur*innen der Freien Szene(n). In dieser Sichtweise offenbart sich, dass viele noch von einer Trennung zwischen der analogen und digitalen Welt ausgehen. Dabei ist längst offensichtlich, dass der Prozess der Digitalisierung zunehmend die analoge Wirklichkeit überschreibt und neue Formen des Sozialen etabliert. Wir befinden uns daran anknüpfend im Zeitalter der Postdigitalität: Das Präfix »Post« bedeutet dabei nicht, dass das Internet verschwunden ist – vielmehr durchzieht es mit einer Selbstverständlichkeit unseren Alltag und verändert unsere Wahrnehmungs- und Vorstellungswelten auf eine Weise, die weitgehend unsichtbar wirkt.[1] Die sich ausbreitende Kultur der Digitalität umfasst dabei einen immer größeren Teil menschlicher Aktivitäten, verändert die Reproduktionsweisen gesellschaftlicher Felder und mit ihnen die Arbeits- und Lebensgestaltung der Menschen. Algorithmisierte Prozesse und Techniken schreiben an Politik und Alltag mit,[2] die Interaktion mit technischen Geräten formt unser Denken und Handeln.[3]

Der Begriff Digitalisierung umschreibt in diesem Zusammenhang eine Vielfalt von Entwicklungen und Phänomenen – etwa Künstliche Intelligenz, *Big Data*, soziale Netzwerke – sowie die sich verändernden oder gänzlich neuen Praktiken, die mit ihnen einhergehen.[4] Konsument*innen kaufen Hörbücher, haben Abonnements bei internationalen Musik- und Film-Streaming-Anbietern, verfolgen die Inhalte auf dem *First* und *Second Screen*[5] und kommentieren sie im Messaging Dienst auf dem *Third Screen*. Zu diesem Phänomen gehört auch, dass viele Vorgänge gar nicht mehr als technisch wahrgenommen werden, algorithmisierte Prozesse in ihrer Komplexität nur noch für vereinzelte Expert*innen verständlich erscheinen, die Zeitlichkeiten sich hin zu einer Asynchronität verschieben,[6] aber auch der Umstand, dass die Digitalisie-

1 Expert*innen wie Jaakko Suominen betonen, dass Analogität dabei gar nicht das Gegenteil zu Digitalität ist; um zwischen computerbasierten Prozessen und nichtcomputerbasieren Prozessen zu unterscheiden, schlägt er die Dichotomie digital und nichtdigital vor. »Digital and analog both refer to ways of storing and presenting information. In a digital framework, phenomena are coded into symbols, whereas in an analog framework, the method of storage is analogous (!) in relation to the depicted subject: in a digital thermometer, the liquid pillar expands and contracts according to the temperature, and on an LP record, the distance and depth of the grooves show the alteration of frequencies and dynamics.« Mäenpää, Marko / Suominen, Jaakko (2021): Digitization and Digitalization – Where we come from. In: DeVereaux, Constance / Höhne, Steffen / Tröndle, Martin / Mäenpää, Marko (Hg.): Journal of Cultural Management and Cultural Policy/Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik, Vol. 7, Issue 1: Digital Arts and Culture – Transformation or Transgression? 9–22.

2 Klein, Kristen (2019): Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. In: Zeitschrift Kunst Medien Bildung 2019. 16–25.

3 Posthumanistische Theorien haben sich im Anschluss an Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie mit diesen Prozessen auseinandergesetzt, vgl. etwa Adams, Catherine / Thompson, Terrie Lynn (2016): Researching a Posthuman World. Interviews with Digital Objects. London.

4 Mäenpää / Suominen (2021). 9.

5 Busemann, Katrin / Tippelt, Florian (2014): Second Screen: Parallelnutzung von Fernsehen und Internet. In: Media Perspektiven 2014 (7–8). 408–416.

6 Klein, Kristin (2019). 17.

rung von einer Sprachnot gekennzeichnet ist, weil es für viele Vorgänge noch keine Begriffe und Beschreibungen gibt.[7] Wie oben bereits angedeutet, reagiert das Feld der Darstellenden Künste nur verhalten auf diese Veränderungen. In den meisten Kulturinstitutionen aber auch innerhalb der Freien Szenen wird weiterhin entsprechend eines tradierten Kanons produziert und ein daran angelehntes, teils eher konservatives Vermittlungsprogramm ausgerichtet. Nur wenige Künstler*innen agieren mit der Vielfalt technischer Möglichkeiten; diejenigen, die es tun, etablieren dabei zeitgenössische künstlerische Ausdrucksformen und zentrale ästhetische Auseinandersetzungen mit der Gegenwart.[8]

Spätestens durch die Coronapandemie ist die unzureichende Beschäftigung mit digitalen Produktions- und Vermittlungsleistungen offensichtlich geworden. Der Lockdown unterbrach den Kontakt zum Publikum und erforderte digitale Lösungen – oder den eigenen Shutdown der Arbeit. Seitdem erprobt der Betrieb den programmatischen Umzug in die Digitalität – und bringt nicht selten den eigenen Rückstand in Bezug auf digitale Praxisformen zur Aufführung. Als Gründe dafür lassen sich zwei zentrale Problembereiche benennen: Wie bereits bemerkt wurde, haben die Darstellenden Künste (egal ob in den Institutionen oder der Freien Szene) in den vergangenen Jahren erstens die Auseinandersetzung mit digitalen Technologien weitgehend vermieden. Das hat zur Folge, dass es an Wissen über technische und ästhetische Möglichkeiten mangelt und es selten zu Beschäftigungen mit inhaltlichen Aspekten der Postdigitalität kam, die über den »Abgesang auf die digitale Gesellschaft«[9] hinausreichten. Zudem kann zweitens festgestellt werden, dass die Theaterzuschauer*innen lange Zeit als potenzielle Mitschöpfer*innen künstlerischer Ausdrucksformen übersehen wurden; stattdessen beschränkt sich die Entscheidungsmacht über Kunstproduktion nach wie vor auf einige wenige Personen.[10] Beide Aspekte weisen darauf hin, dass sich die Darstellenden Künste als Feld weiterentwickeln und an einem neuen Selbstverständnis arbeiten müssen. Im Kontext des digitalen Wandels stellt sich daher die Frage, welche grundlegenden Transformationen die Darstellenden Künste benötigen und wie wiederum die Selbstverständnisse und Bedürfnissen eines digitalen Publikums in Produktions- und Vermittlungsarbeit integriert werden können?

Der vorliegende Text versucht sich dieser Fragestellung anzunähern und erste Antworten für eine vertiefende wissenschaftliche Auseinandersetzung zu liefern. Es handelt sich dabei um eine eher theoriegeleitete Zusammenfassung zentraler Ergebnisse einer explorativen Studie zum digitalen Publikum und der Kunst der Vermittlung, die im Rahmen des in diesem Band dokumentierten Sonderforschungsprogramms des Fonds Darstellende Künste erstellt wurde. Die empirischen Erkenntnisse innerhalb der Untersuchung basieren auf insgesamt 15 etwa 60 bis 80 Minuten langen, leitfadengestützten Interviews mit Akteur*innen aus den Darstellenden Künsten sowie der Auswertung von 18 geförderten Projektanträgen des #TakePart-Programms des *Fonds*[11]. Neun Interviews wurden mit ausgewählten Digitalexpert*innen und sechs Interviews mit Projektorganisator*innen aus geförderten Projekten des #TakePart-Programms geführt. Zur Vereinfachung der Lesbarkeit wird auf eine ausführliche Darstellung der Empirie und eine Rückbindung der Ergebnisse an einzelne Interviewauszüge in der Kurzfassung verzichtet.[12]

1 Erste Ergebnisse: Wer oder was ist das digitale Publikum?

Die Überlegung, ob der Begriff »Publikum« im digitalen 21. Jahrhundert überhaupt noch zutreffend ist, wird bereits seit den frühen Nullerjahren diskutiert: Mark Thompson, bis 2012 Generaldirektor der BBC, nannte seine Zielgruppe bereits 2006 »the active audience« (»who doesn't want to just sit there but to take part, debate, create, communicate, share«). Der Medienunternehmer Rupert Murdoch beschrieb sie mit den Worten: »They want control over their media, instead of being controlled by it«. Und Thomas Glocer, bis 2009 Vorstandsvorsitzender des Medienkonzerns Reuters, charakterisierte seine Zielgrup-

7 Jaeckel, Michael (2017): Die Macht der digitalen Plattformen. Wegweiser im Zeitalter einer expandierenden Digitalsphäre und künstlicher Intelligenz. Heidelberg. VII.

8 Dreckmann, Kathrin / Butte, Maren / Vomberg, Elfi (2020) (Hg.): Einleitung. Technologien des Performativen. In: Dies.: Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken. Bielefeld.

9 Wolf, Michael (2019): Don't be evil. – Volksbühne Berlin. Brecht an der Leine. In: nachtkritik.de – das unabhängige Theaterportal. 2.10.2019. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17194:don-t-be-evil-volksbuehne-berlin-kay-voges-inszeniert-einen-abgesang-auf-die-digitale-gesellschaft&catid=38&Itemid=40 [21.03.2022].

10 Höhne, Steffen (2012): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. Jahrbuch Kulturmanagement 2012 (1). 29–52, hier 34.

11 Der Schwerpunkt des Förderprogramms lag darauf, »Projektvorhaben [zu ermöglichen], die sich mit Fragen nach der Reorganisation und Neuausrichtung in Bezug auf das Publikum beschäftigen, sich den Herausforderungen eines Spielplans in Lockdown-Zeiten stellten oder sich der Bespielung theaterferner Orte und digitaler Räume zuwenden«, vgl. Fonds Darstellende Künste (2021): #TakePart | Publikumsgewinnung, URL: https://www.fonds-daku.de/takepart/ [06.01.2022].

12 Die gesamte Studie ist auf der Website des Fonds Darstellende Künste abrufbar.

pe gemäß ihres *Community*-Verhaltens: »If you want to attract a community around you, you must offer them something original and of a quality that they can react to and incorporate in their creative work.«[13] Im Hinblick auf diese Aussagen resümierte Dan Gillmor:

> We're seeing the rise of the heavy-duty blogger, website creator, mailing list owner, or SMS gadfly – the medium is less important than the intent and talent – who is becoming a key source of news for others, including professional journalists. In some cases, these people are becoming professional journalists themselves and are finding ways to make a business of their avocation.[14]

Angelehnt an den Journalisten Jay Rosen beschreibt Gillmor diese Mediennutzer*innen als »the people formerly known as the audience«, denn ihre Aktivitäten übertreten die vormals sehr klar abgesteckte Publikumsrolle als Nutzer*innen und Konsument*innen und verschwimmen zu einem *prosuming*:[15] einer Mischung aus Konsum und Produktion, die sich besonders gut im Web 2.0 beobachten lässt und dort Teil einer »new participatory culture«[16] ist. Der Medienwissenschaftler Henry Jenkins und sein Team stellten diese Beobachtungen 2006 noch mit einem Fokus auf junge und jugendliche Internetnutzer*innen an. 15 Jahre später lässt sich diese Charakterisierung ausgehend von den Studienergebnissen auch auf den Kulturbereich und damit die Darstellenden Künste übertragen: Die Beteiligungsformen, die das Team um Jenkins erarbeitet hat, sind weitverbreitete, interaktive, digitale Praktiken, die sich über unterschiedliche Kommunikationsmedien hinweg erstrecken und individuelle, *community*-basierte Verhaltenscodes implizieren.

Durch unterschiedliche Faktoren wie der sich ausbreitenden gesellschaftlichen Ästhetisierung, die Kultur der Digitalität und die damit verbundenen digitalen Praktiken wächst das individuelle Bedürfnis nach kreativer Teilhabe, Integration und Mitbestimmung seitens des Publikums[17] als Expert*innen des Alltags. Auf ihre Erfahrungen und Bedürfnisse sollten die Darstellenden Künste (aus Institutionen und Freier Szene) eingehen, denn digitale Technologien verändern nicht nur das theatrale Möglichkeitsspektrum künstlerischer Ausdrucksformen, sondern auch das Verhältnis zu den Zuschauer*innen und erweitern rezeptive Praktiken. Die Auseinandersetzung mit Kulturproduktionen erfolgt zunehmend nicht mehr nur auf Basis einer reinen Subjekt-Objekt-Interaktion im Sinne einer Beobachtung des Künstlerischen, sondern erweitert sich zu einer Subjekt(e)-Objekt(e)-Prozessualität, in der die Grenzen zwischen dem Akt des Kunstmachens, den Künstler*innen und dem Publikum in einem kollaborativen Produktionszusammenhang verschwimmen.[18] Die Entwicklung und der Aufschwung des Web 2.0 ermöglicht es allen Internetnutzer*innen, Inhalte zu archivieren, zu bearbeiten, zu kommentieren und weiterzuverbreiten. Die Partizipationsformen, die sich dadurch ergeben, umfassen Weiterbildungs- und Kreativpraktiken ebenso wie gemeinschaftsbildende Prozesse und Formen demokratischer Bildung.[19]

Das digitale Publikum sprengt somit die normativen Vorstellungen von Hochkulturrezeption, die im Kulturbetrieb immer noch verbreitet sind und dazu beitragen, dass in der Kulturproduktionen allgemein und in den Darstellenden Künsten im Speziellen ein Ist-Zustand herrscht, der sich immer noch an der idealen Publikumsvorstellung des 19. Jahrhunderts[20] orientiert. Es wird Programm gemacht für eine Zuhörer*innenschaft, die sitzt, schweigt, das Kunstwerk kritisch und allzu häufig unbeteiligt betrachtet und auf keinen Fall mitmachen darf. Für ein Publikum, das »der Botschaft auf der Bühne […] lauschen« und »sich in eine kontemplative poetische Welt entrücken« lassen soll.[21] Auch wenn im Theater des 21. Jahrhunderts mittlerweile Sneaker und Smartphones erlaubt sind, steht nach wie vor die These im Raum, »dass innovative Tendenzen auf dem Theater eher in der Kunstproduktion, eher konservative dagegen auf der Seite der Rezipienten, also des Publikums, zu finden sind«[22]. Vielfach werden weder die vielfältigen Interaktionsmuster berücksichtigt, die in digitalen Kulturen bereits etabliert sind, noch wird die Vorstellung eines autonomen Kunst-

13 Zitiert nach: Rosen, Jay (2011): The People Formerly Known As the Audience. 25.11.2011. URL: https://www.huffpost.com/entry/the-people-formerly-known_1_b_24113.

14 Gillmor, Dan (2004): The Former Audience Joins the Party. In: (ders.): We The Media. Grassroots Journalism By the People, For the People. Sebastopol/CA. 136–157, hier 137.

15 Hellmann, Kai-Uwe (2010): Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. Eine Einführung. In: Blättel-Mink, Birgit / Hellmann, Kai-Uwe (Hg.): Prosumer Revisited: Zur Aktualität einer Debatte. Wiesbaden. 13–48.

16 Jenkins, Henry / Clinton, Katie / Purushotma, Ravi / Robison, Alice J. / Weigel, Margaret (2006): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21th Century. Chicago/Ill.

17 Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Frankfurt am Main; Mohr, Henning (2018): Die Kunst der Innovationsgesellschaft. Wiesbaden; Stalder, Felix (2017): Kultur der Digitalität. Berlin.

18 Terkessidis, Mark (2015): Kollaboration. Berlin.

19 Ebd.

20 Müller, Sven Oliver: Die Politik des Schweigens. Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 2012 (38). 48–85, hier 57 ff.

21 Höhne, Steffen (2012). 34.

22 Ebd. 47.

werks zugunsten von vielfältigen Wahrnehmungsweisen korrigiert, die sich als Reaktion auf die global vernetzte Pluralität der Postmoderne ausgebildet haben.[23]

Beeinflusst durch populäre und digitale Kulturen, der *DIY*-Szene und des *Cultural Hackings* gibt sich das Publikum in der Digitalität nicht mehr mit der Position derjenigen zufrieden, die unbewegt sitzen und zuschauen. Als Expert*innen des Alltags unterlaufen sie alte Aufmerksamkeitsökonomien oder räumliche Regime und transformieren dabei sowohl ihre Rollen als auch den Kunstdiskurs. Diese Verhaltensmuster können produktiv sein, neue Impulse setzen, Wissen, Sprach- und Handlungsmacht neu verteilen – wenn sie in darauf ausgelegten Formaten und mit entsprechenden Technologien und digitalen Möglichkeiten einen Raum bekommen. Indem das digitale Publikum die Möglichkeit bekommt, in Vorgänge einzugreifen, zu kommentieren und zu diskutieren, kann es Verantwortung für das Geschehen übernehmen und Kritikfähigkeit sowie Reflexion jenseits der künstlichen Distanz erfahren.[24]

Dabei ist es zentral, diese Bedürfnisse bereits in der künstlerischen Produktion zu antizipieren und zu integrieren und nicht nachträglich in einem angeschlossenen Vermittlungsprogramm unterzubringen. Folglich ergeben sich für die digitalen Darstellenden Künste neue, partizipative Rollen jenseits einer singulären Genieästhetik, die in kollektiven und digitalen Praktiken Niederschlag finden. Für deren Entwicklung braucht es in den vorherrschenden Systemen (und damit auch in den Freien Szenen) andere Formen des Organisierens, in denen klassische Abläufe, Hierarchien oder Funktionsverständnisse aufgehoben werden, um durch die Einbindung neuer Technologien sowie (digitaler) Expertisen im künstlerischen Prozess zu neuen Formaten zu kommen.

1.1 Kollektive, digitale und transformative Kulturtechniken

Eine zentrale Veränderung für die hier beschriebenen Idealvorstellungen eines digitalen Theaters (als Institution und Kunstform) ist die Verschiebung des Fokus vom künstlerischen Individualgenie hin zu einer Kultur der Kollektivität, in der *Hacking* und *Sharing* zentrale Praktiken darstellen. Die Definition für eine*n Hacker*in, die am weitesten verbreitet ist, beschreibt eine Person, die durch technische Fähigkeiten und Fertigkeiten neue Wege findet, um kreative Lösungen im Umgang mit der Begrenztheit von beispielsweise Programmiersprachen, Betriebssystemen und Hardware-Ressourcen zu gestalten. In einer Praktik des konzeptionellen Bastelns entwickelt ein*e Hacker*in mögliche Umcodierungen, indem er*sie »die angestammten Kontexte der benutzten Elemente«[25] ignoriert. »Ein ›Hack‹ fügt Entferntes zusammen und macht es mit einem Mal logisch. Neue Ähnlichkeitssysteme entstehen.«[26] Hacker*innen arbeiten gemeinsam, teilen und erarbeiten Wissen und Problemlösungen, indem sie Informationen austauschen[27] und sich in gemeinschaftlichen Strukturen organisieren. In einer *Sharing-Community* teilt man das Bewusstsein um ein Problem sowie ein gemeinsames Ziel – das Interesse daran, besagtes Problem zu lösen, kann allerdings unter den Mithacker*innen divergieren.

Für Arbeitsprozesse in den Darstellenden Künsten ergibt sich hier eine Einflugschneise, um unterschiedlichste Personengruppen einzubeziehen und somit neues Innovationspotenzial nutzbar zu machen. Auf diese Weise könnten Anliegen des Publikums und Impulse einer diversen Stadtgesellschaft Einzug finden in die konkrete Arbeit am Stück. Langfristig kann diese Form der kollaborativen Partizipation aber auch die Institutionsentwicklung und -ausrichtung mitgestalten: Gemeinsam kann sowohl an der Entwicklung von digitalen Narrativen, Themen und Ästhetiken gearbeitet werden als auch am Einsatz neuer Technik und dem Abbau von Zugangsbarrieren. Diese Form der Arbeitsorganisation ist in digitalen Kulturen bereits unter dem Stichwort »*Communities of Interest*« (CoI) etabliert. So finden sich beispielsweise in kommerziellen wie auch Open-Source-Kontexten von Software-Entwicklung unterschiedliche Expert*innen zusammen, um zeitlich begrenzt gemeinsam Probleme zu lösen und Technologien (weiter) zu entwickeln. Zentral für die unterschiedlichen Mitglieder einer CoI ist die Verständigung auf eine gemeinsame Sprache und der Umstand, dass vielfältige Formen der Beteiligung möglich sind.[28] Institutionen könnten die Entwicklungen unterschiedlicher *Communities of Interest* vorantreiben und deren interdisziplinäre Vorzüge und Expertisen nutzen. Dafür bräuchte es verstärkt Labor- und Workshop-For-

23 Welsch, Wolfgang (1997): Unsere postmoderne Moderne. Fünfte Auflage. Berlin. 193.

24 Barca, Irina-Simona / Grawinkel-Claassen, Katja / Tiedemann, Kathrin (2021): Das Theater der Digital Natives. Beobachtungen und Erkundungen am FFT Düsseldorf. 1–8, hier 2–3.

25 Vgl. Liebl, Franz / Düllo, Thomas / Kiel, Martin (2005): Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies. The Secret History of Cultural Hacking. In: dies.: Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns. Wien/New York. 13–46, hier 13 f.

26 Ebd.

27 Vgl. für eine ausführlichere Theoretisierung z. B.: Kennedy, Jenny (2018): Theorising sharing practice in relation to digital culture. Media International Australia, 168 (1). 108–121.

28 Vgl. z. B. Fischer, Gerhard (2001): Communities of Interest: Learning through the Interaction of Multiple Knowledge Systems. 24th Annual Information Systems Research Seminar. In: Scandinavia (IRIS'24) (Ulvik, Norway), Department of Information Science. Bergen, Norway. 1–14, hier 4.

mate, in denen Austausch zwischen Theatermacher*innen, Zuschauer*innen und Expert*innen aus IT, Technik, Software und Spieleentwicklung ermöglicht wird, aber auch Personen aus Bereichen wie Design, *Urban Planning* und Architektur einbezogen werden, um gemeinsam die hierarchischen Strukturen der Institutionen umzugestalten und neue Programme und Formen der Produktion, Partizipation und Kommunikation zu entwickeln.

In diesen kollektiven organisierten *Sharing*- und *Hacking*-Prozessen würde ein Schwerpunkt zunächst auf dem gemeinsamen Austausch liegen, der die Beteiligung unterschiedlichster Personen fokussiert und möglicherweise gezielte weitere Expertisen sucht und involviert *(Sharing)*, um dann in eine konkrete Umsetzung und ein hackendes Handeln zu gelangen. Indem unterschiedliche Formen der Beteiligung ermöglicht werden – vom kurzfristigen Engagement bis zur Mehrfachteilnahme – wird so eine vielfältige Community aufgebaut, die unterschiedlichen Bedürfnissen und Erwartungen an Theater als Institution und Kunstform Rechnung trägt. Durch eine Verstetigung dieser Austauschprozesse in wiederkehrenden Formaten wird zudem sichergestellt, dass die Arbeit als ständiger Prozess verstanden wird, der immer wieder neue Impulse aufnimmt und somit auf eine sich rapide wandelnde Wirklichkeit reagieren kann. Hier zeigt sich also, dass sich digitale Praktiken als grundlegende Prinzipien von Institutionen, Einrichtungen und Organisationsformen der Freien Szene eignen und dass kollektiv organisiertes *Sharing* und *Hacking* eine gemeinsame Arbeit an Transformationspotenzialen und -herausforderungen des Theaters ermöglichen.

1.2 Technologische Zugänge, Narrative und Ästhetiken

In Peter Steiners berühmtem Cartoon im *New Yorker* aus dem Jahr 1993 heißt es: »On the Internet, nobody knows you're a dog«[29]. Ob Hund oder nicht, das Internet ermöglicht es unterschiedlichsten Nutzer*innen durch Avatare, selbstgewählte User*innenfotos, -namen und -informationen mit unterschiedlichsten Facetten sichtbar zu werden. Sherry Turkle beschreibt diese Freiheiten wie folgt:

> You can be whoever you want to be. You can completely redefine yourself if you want. You don't have to worry about the slots other people put you in as much. They don't look at your body and make assumptions. They don't hear your accent and make assumptions. All they see are your words.[30]

Der digitale Raum hat das Potenzial, bestimmte Diskriminierungsformen zu verhindern, gleichzeitig bringt er u. a. ökonomische, technische und zeitliche Zugangsbarrieren mit sich. Zu deren Abbau liegt es nahe, sich an konkreten Maßnahmen des analogen Theaters wie Audiodeskriptionen, *Relaxed Performances*[31] oder der Übersetzung in unterschiedliche Laut- und Gebärdensprachen zu orientieren. Der Anspruch eines digitalen Theaters ist es, diese Herausforderungen nicht nur als technische Probleme zu begreifen, sondern sie auch in ihrer Innovationskraft für künstlerische und ästhetische Entscheidungen zu erkennen. Wie und mit welchen Mitteln kann eine Übersetzungsfunktion Teil der künstlerischen Arbeit werden – ohne Sonderräume abseits des Geschehens zu eröffnen? Wie sieht ein digitaler Raum aus, den Menschen mit unterschiedlichen Bedürfnissen und Behinderungen zum gleichen Zeitpunkt betreten können? Und wie wird der Austausch innerhalb des Publikums sichergestellt?

Mit divers aufgestellten *Communities of Interest* könnten diese Frage bearbeitet werden. Indem zudem neue Technologien auf ihr Integrationspotenzial untersucht werden, kann so die konkrete künstlerische Arbeit durch neue Einflüsse bereichert werden, sodass sie demokratischer und für mehr Menschen zugänglich wird. Schließlich kann es sinnvoll sein, die erarbeiteten Erkenntnisse jenseits einer Konkurrenzlogik mit anderen Häusern und Theatergruppen zu teilen und sich auch gegenseitig zu unterstützen. Um eine erfolgreiche Verbindung von ästhetischen, inhaltlichen und technischen Anforderungen sicherzustellen, braucht es ein Team mit vielfältigen Expertisen, das in flexiblen Prozesseinheiten mit *Trial-and-Error*-Optionen arbeitet und auch Zuschauer*innen mit einbezieht.

Dieses Vorgehen bietet sich auch bei grundsätzlicheren Herausforderungen an, etwa im narrativen Umgang mit Digitalität. Um deren Widersprüchlichkeit und Komplexität gerecht zu werden, müssen Theatermacher*innen reflektieren, in welchen Online- und Offline-Räumen und mit welchen Mitteln dort jeweils erzählt werden kann – und welche Rolle dem Publikum in diesen Erzählungen zufällt. In der Struktur des Internets jedenfalls löst sich erzählerische Linearität durch vielfältige Verlinkungen auf und erlaubt Narrative »that have no distinct beginning, middle, or end but, rather, many modes of elaboration«[32]. Diese Verbindungen entstehen individuell, je nach User*innenverhalten. Der digitale Raum hält für sei-

29 Vgl. URL: https://www.plsteiner.com/cartoons#/newyorker [07.10.2021].

30 Turkle, Sherry (1995): Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet. New York. 184.

31 Vgl. für weitere Informationen z. B.: Huth, Caroline / Rieger, Anne (2021): Relaxed Performances. Ein Orientierungspapier. Diversity Arts Culture. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/relaxed-performances [21.01.2021].

32 Schau, Hope Jensen / Gilly, Mary C. (2003): We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space, Journal of Consumer Research, 30(3). 385–404, hier 398.

ne Nutzer*innen ungefähr die gleichen Inhalte bereit, jedoch variiert deren Interaktion und Sinngebungsprozess immens. Ähnlich wie in interaktiven Büchern, die ihre Leser*innen vor die Wahl stellen, ihre fiktiven Protagonist*innen auf diese oder jene Spur zu schicken, kann das Internet auch als große Textsammlung verstanden werden, innerhalb derer sich die User*innen eigene Pfade durch das mediale Dickicht schlagen.[33] Teilweise begrenzen zudem bestimmte soziotechnische Prozesse oder Abläufe – wie etwa Algorithmen – den Zugriff auf bestimmte Informationen.

Um die erzählerischen Elemente in digitalen Theaterarbeiten nutzbar zu machen, braucht es vielfältige Perspektiven und nicht zuletzt die Beteiligung von Internetnutzer*innen unter Einbezug ihrer postdigitalen Lebensrealitäten und Erfahrungswelten. Den Darstellenden Künsten als Sparte bietet sich hier nicht nur die Möglichkeit, Bezüge und Anknüpfungspunkte an den Alltag herzustellen. In künstlerischen Arbeiten, die Postdigitalität als Bestandteil einer Welt betrachten, mit der sie sich auseinandersetzen wollen, sollten auch unsichtbar ablaufende Prozesse bzw. Strukturen wie Algorithmen oder *Big Data* sichtbar gemacht sowie die Reichweite und der Einfluss globaler Netzwerke aufgezeigt und infrage gestellt werden, um der oben angesprochen Sprachlosigkeit zu begegnen. Kollektive Entwicklungen wie die »Meme-Kultur«[34] oder »Remix-Funktionen«[35], in denen in exponentieller Geschwindigkeit Informationen verbreitet, verändert und kommentiert werden und Artefakte ein digitales Eigenleben bekommen, zeigen die Macht digitaler Netzwerke auf und erhöhen die Sichtbarkeit und Reichweite von Personen und Inhalten – allerdings nicht immer zum Guten.

In der Nutzung dieser vielfältigen, fiktionalisierbaren Räume zeigt sich zudem zunehmend die Relevanz von »Gaming-Ästhetiken«[36], die nicht nur eine neue Formensprache entwickeln, sondern auch innovative Interaktionsmöglichkeiten anbieten, etwa indem das Publikum aus unterschiedlichen Handlungsoptionen wählt und so den Fortgang des Spiels beeinflussen kann. Dieses Vorgehen wäre kombinierbar mit der Machart von *Multiplayer*-Rollenspielen, die es ermöglichen, dass viele User*innen global in unterschiedlichen Rollen das gleiche Spiel spielen. Die Erzählperspektive kann sich der *Point-of-View*-Sicht vieler Videogames annähern, grafische Elemente wie die Pixeloptik, Animationen, *Glitch Art* oder auch *Chiptune* Musik aufnehmen. Zentral in den allermeisten Games ist die Immersion, die die Spieler*innen zum Weiterspielen anregen will. Diese Effekte sind bereits Bestandteil verschiedener Musikgenres oder Arbeiten in der Bildenden Kunst und sollten auch in den Darstellenden Künsten eine noch viel größere Rolle spielen: Sie sind ästhetische Merkmale einer digitalen Kultur und ermöglichen als solche eine Veränderung der Zuschauer*innenrolle. Denn ob als Instagrammer*in, Gamer*in oder User*in auf Twitter: Der digitale Rezeptionsmodus ist aktiv und beteiligt. Vor allem Games verstehen es ausgezeichnet, ihre Spieler*innen zu involvierten Akteur*innen werden zu lassen, indem sie klug zwischen Herausforderung und Überforderung balancieren. Die Game-Designerin Tracy Fullerton beschreibt die Formel zum Mitspielenwollen wie folgt:

> [G]ames created conflict that the players had to work to resolve in their own favor. This conflict challenges the players, creating tension as they work to resolve problems and varying levels of achievement or frustration. Increasing the challenge as the game goes on can cause a rising sense of tension, or, if the challenge is too great, it can cause frustration. Alternatively, if the challenge level remains flat or goes down, players might feel that they have mastered the game and move on. Balancing these emotional responses to the amount of challenge in a game is a key consideration for keeping the player engaged with the game.[37]

Während die Hochkultur noch den unbeteiligten, distanzierten Kunstgenuss schätzt, lassen sich erste Ansätze und Hinweise für alternative Formen und Interaktionsstrategien bereits im Kinder- und Jugendtheater entdecken.[38] Zentral für alle Überlegungen scheint zu sein, Kommunikations- und Interaktionsformen für und mit unterschiedlichen Personengruppen über die Theatermitarbeiter*innenschaft hinaus zu entwickeln, sodass Expertisen von außen und nicht zuletzt Zuschauer*innen an diesen kollektiven Prozessen beteiligt werden.

33 In Anlehnung an Michel de Certeau (1984) könnte hier von einem *digital poaching* gesprochen werden, einem digitalen, wildernden Lesen.

34 Vgl. etwa von Gehlen, Dirk (2020): Meme. Berlin.

35 Vgl. etwa Stalder, Felix (2009): Neun Thesen zur Remix-Kultur. URL: https://irights.info/wp-content/uploads/fileadmin/texte/material/Stalder_Remixing.pdf [06.01.2022].

36 Vgl. für eine ausführlichere Auseinandersetzung z. B.: Feige, Daniel M. (2015): Computerspiele. Eine Ästhetik. Berlin; Ackermann, Judith (2016): Phänomen Let's Play-Video. Entstehung, Ästhetik, Aneignung und Faszination aufgezeichneten Computerspielhandelns. Wiesbaden; die Gesprächsrunde Gaming & Escaping – Die neue Lust am Spiel (ON/LIVE 2019) mit Dr. Stefanie Husel, Dennis Palmen, machina eX. Moderation Klaas Werner. URL: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=PQf8ifwv-Dg [06.01.2022].

37 Fullerton, Tracy (2018): Game Design Workshop. A Playcentric Approach to Creating Innovative Games, CRC Press. 39.

38 Biedermann, Hannah / Weymann, Christopher / Eschment, Jane (2020): Zuschauerräume hacken. Kinder- und Jugendtheater als radikales Forschungstheater. Podcastfolge. URL: https://soundcloud.com/fft-duesseldorf/sets/fft-podcast?si=925e9f8948bd4f3387c4e846bba88a65 [06.01.2022].

2 Vertiefende Erkenntnisse: Das Theater als Plattform?

Es ist bereits deutlich geworden, dass die Darstellenden Künste verstärkt Einflüsse und Expertisen jenseits ihrer angestammten Logiken und Mitarbeiter*innenschaft benötigen, um sich nachhaltig und erfolgreich einen Spielplatz in der Digitalität zu erarbeiten. Dies gilt – darauf wurde oben bereits ausführlich hingewiesen – gleichermaßen für die größeren Institutionen wie für Akteur*innen der Freien Szene(n). Eine Form, die die Systemlogik auch in Bezug auf sich verändernde Vermittlungsleistungen und einen anderen Umgang mit dem Publikum ermöglichen könnte, ist die sogenannte Plattform-Architektur, die Praktiken wie *Sharing*, *Hacking* und *Community Building* erlaubt und fördert. Plattformen existieren in digitalen und meist sozialen Medien und unterstützen die Steuerung von Netzwerken. Sehr grundlegend werden Plattformen definiert als »[…] digitale Infrastrukturen, die es zwei oder mehreren Gruppen ermöglichen, zu interagieren«[39].

Kapitalistische Plattformen wie Facebook, Airbnb oder Uber treten vor allem nach ökonomischen Prinzipien als *Matchmaker* für externe Produzent*innen und Kund*innen auf, mit dem Ziel der Wertschöpfung. Plattformprinzipien wie die vereinfachte Interaktionsselektion (Mit wem werde ich verbunden?) und die Vorgabe von Verbindungsmöglichkeiten (Wie bzw. mit welchen Mitteln / Technologien kommunizieren wir?)[40] lassen sich auch abseits einer rein kapitalistischen Reproduktionslogik sehr produktiv auf öffentliche Institutionen wie das Theater übertragen und nutzen, um so den Aufbau von eigenen Netzwerken voranzutreiben.

Netzwerkverbindungen verlaufen in den allermeisten Fällen *peer-to-peer*, das bedeutet, dass die Austauschverbindungen auf Augenhöhe angelegt sind.[41] Indem sie möglichst vielfältige Ansprüche unterschiedlichster Akteur*innen gleichberechtigt aufgreifen und in einen sozialen Zusammenhang integrieren, könnten Netzwerke die diverse Stadtgesellschaft nicht nur abbilden, sondern ihre Akteur*innen mit gleichberechtigter Handlungsmacht versehen und auch das bereits aufgebaute Publikum der Institutionen bzw. freien Gruppen mit einbeziehen. Mit der Etablierung entsprechender Strukturen wäre es also möglich, den Austausch und die Auseinandersetzung unterschiedlicher Personen zu fördern, die Bandbreite der diskutierten Themen zu erweitern und grundsätzlich viel mehr Ansprüche, Ideen, Fragen und Forderungen sichtbar zu machen. Durch die Schaffung dieser dauerhaften Schnittstelle für kollaboratives Zusammenarbeiten als strukturentwickelnde Maßnahme wird es möglich, neue Arbeitsergebnisse zu erzielen und gleichzeitig die Lernfähigkeit von Institutionen und freien Organisationsstrukturen sicherzustellen, die sich und ihre Arbeitsergebnisse auf diese Weise im Kontext sich verändernder Erwartungen immerwährend reflektieren und entsprechend anpassen können. Nicht zuletzt würden hieraus auch Verpflichtungen der Vertreter*innen der Darstellenden Künste gegenüber diesen neuen *Stakeholdern* erwachsen: Diese Umorganisation würde sicherstellen, dass Theater jenseits programmatischer Eigeninteressen gemacht wird und es stattdessen lang vernachlässigte gesellschaftliche Entwicklungen reflektiert, mit denen sich Institutionen sowie freie Künstler*innen durch diese Strukturveränderung zwangsläufig auseinandersetzen müssen.[42]

Durch Plattformdenkweisen erhöht sich die Anschlussfähigkeit der Darstellenden Künste. Damit fällt es neben der Partizipation der Zivilbevölkerung ebenfalls leichter, externe Expertisen einzubinden, um die bestehenden Defizite im eigenen System auszugleichen und ein anderes Wissen in die Prozesse einzuspeisen. Denn: Die für die digitale Transformation notwendigen Kompetenzen lassen sich nicht immer im eigenen Team aufbauen; häufig bedarf es der Integration von Fachleuten, etwa von Programmierer*innen oder Designer*innen. Dafür ist es notwendig, dass die damit zusammenhängenden Arbeitsweisen als institutionelle Grundvoraussetzung in die Organisationen oder Produktionskontexten der Darstellenden Künste integriert werden. In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass die Plattform im hier gemeinten Verständnis keinen Ersatz, sondern eine Ergänzung zu den klassischen Betriebsabläufen darstellt und die gezielte Weiterentwicklung des Portfolios möglich macht. Dementsprechend werden nicht alle bisher bekannten Herangehensweisen der Kulturproduktion negiert, sondern Kontexte zur kritischen Reflexion unter Berücksichtigung neuer technischer Möglichkeiten etabliert, in denen neue Formate (auch des Künstlerischen) entstehen können. Darüber hinaus bietet die Umstrukturierung die Möglichkeit, die eigene Strukturkonservativität sowie die vielfältigen Bürokratien, Regelungen und Vorschriften seitens der Trägerstrukturen aus Politik und Verwaltung kritisch zu hinterfragen. Für die Gestaltung von Veränderungen ist es notwendig, sich weitestgehend von bestehenden Grenzziehungen, Barrieren und Festlegungen zu lösen. Hier scheint der Ausgangspunkt für einen Struktur- und Kulturwandel zu liegen: Es muss möglich werden, dass Kulturmacher*innen Freiräume

39 Srnicek, Nick (2016): Platform Capitalism, 33, zit. nach: Seemann, Michael (2021): Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten. Berlin. 19–21.

40 Seemann, Michael (2020): 17 ff.

41 Ebd. 14.

42 Vgl. Mohr, Henning (2021): Zeit für Transformation. Notwendiger Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik. In: Politik & Kultur 2021 (09).

abseits der tradierten Wege erhalten, innerhalb derer sie die eigene Arbeit reflektieren und an neuen Formen arbeiten können.[43]

2.1 Protokolle für kollektives Produzieren

Die Coronapandemie gab den Anstoß dafür, Recherche- und Probeprozesse räumlich distanziert mit digitalen Techniken wie Zoom oder Skype durchzuführen. Dieses Vorgehen sollte als Option beibehalten werden, denn so können auch Proben stattfinden, wenn nicht alle Ensemblemitglieder vor Ort oder gar im selben Land sind. Internationale, digitale Zusammenarbeit über Landesgrenzen, Territorien, Nationalstaaten oder Sprachgemeinschaften hinweg wird ermöglicht und befördert eine globale Zeitgenoss*innenschaft.[44] Dadurch werden Zeit, finanzielle Mittel und Ressourcen gespart.[45] Durch die Möglichkeit, ortsunabhängig miteinander zu arbeiten, entwickeln die Darstellenden Künste zeitgemäße Arbeitsformen, die unterschiedliche Bedürfnisse berücksichtigen können und eventuell sogar Barrieren abbauen oder Zugänge erleichtern können. In diesen Formen der Kollaborationen gibt es kommunikative und organisatorische Herausforderungen, die ein Theater als (Protokoll-)Plattform lösen kann. In (Protokoll-)Plattformen werden die Schnittstellen zweier voneinander unabhängiger Systeme durch Protokolle verbunden: Für das digitale Gewebe des Internets programmierte Tim Berners-Lee das *Hypertext Transfer Protocol* (HTTP), das »den Austausch zwischen dem Computer des Browsenden und dem, auf dem die Webseite liegt [, gewährleistet]«.[46] HTTP ermöglicht, dass der eigene Webbrowser einen Kontakt zum angesteuerten Webserver herstellen kann. Inwiefern sich dieses zunächst abstrakt klingende Prinzip auf das Theater übertragen lässt, zeigt diese anschauliche Erklärung von Michael Seemann:

> Schnittstellen sind, wie wenn man am Frühstückstisch nach der Butter fragt. Im Kreis der eigenen Familie fragt man freundlich, aber direkt, und das Ergebnis ist erwartbar. Doch stellen wir uns einmal vor, wir sitzen am Frühstückstisch in einem völlig fremden Haushalt, zum Beispiel der Familie des*der Partner*in, die wir gerade erst kennengelernt haben. Dann bewegen wir uns in einer Welt voller unbekannter Variablen. Welche Gepflogenheiten herrschen hier, welche Tischmanieren, was wird gefrühstückt, sind hier vielleicht alle Veganer*innen, und schon die Frage nach der Butter würde Irritationen auslösen? Hier reicht die Schnittstelle nicht mehr aus, hier braucht es ein Protokoll. Also einen Vorschriftenkatalog, der von beiden Seiten etabliert sein muss, auf dessen Grundlage weitere Verfahrensweisen ausgehandelt werden können.[47]

Protokolle helfen dabei, (System-)Grenzen zu überwinden und die Kommunikation zwischen unterschiedlichen Parteien zu ermöglichen. Je nach Protokoll kann die Interaktion zwischen einem Macbook und einem Windows-PC ermöglicht werden, oder die kreative Kollaboration von Theaterschaffenden, Bürger*innen der Stadtgesellschaft, der Freien Szene, der Kulturpolitik usw. Dafür gilt es, entsprechende Protokollstrukturen zu entwerfen, die im Verlauf der Zusammenarbeit nachträglich überarbeitet und angepasst werden können, die aber grundsätzlich die Kommunikation der Akteur*innen untereinander und ihren Austausch regeln. Theater als Kunstform kennt diese Protokolle beispielsweise in der freien Improvisation, deren grundlegende Regel lediglich lautet: »Yes, and«.[48] In diesen Kontexten ist ausschließlich vorgeschrieben, dass das zuvor Geäußerte von der Akteur*innengruppe angenommen und weiterentwickelt werden muss. Es mag Arbeitskontexte geben, in denen sich sehr viel detailliertere Protokolle anbieten, die das Thema des Austausches, die Dauer oder Frequenz der Treffen klären oder eine genaue Kommunikationsstruktur festlegen: Soll es feste Zeitfenster für die Redebeiträge geben? Gibt es eine schriftliche Vorbereitungsphase? Was muss live erarbeitet werden?

Ob sich offene oder genauer vorstrukturierte Formate[49] anbieten, muss von Fall zu Fall entschieden und gemein-

43 Vgl. ebd.

44 Vgl. Meyer, Thorsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. 24 f.

45 Vgl. die Studie von Maximilian Haas und Sandra Umathum: Performing Climate Action(s). Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten im vorliegenden Band.

46 Seemann, Michael (2020): 26–27.

47 Ebd.

48 »›Yes‹ means accepting an idea for exactly what it is worth, regardless from where it came; regardless of what it means; and regardless of what you think it means based on from where it came. ›And‹ means taking that idea and building directly off of it, without trying to forcibly change it or inject an individual agenda.« Bob Kulhan (2013): Why ›Yes, and…‹ Might Be the Most Valuable Phrase in Business. BIG THINK. URL: https://bigthink.com/articles/why-yes-and-might-be-the-most-valuable-phrase-in-business/ [06.01.2022].

49 Ein anschauliches Beispiel für Protokolle, die für Zoom entwickelt wurden, zeigt beispielsweise diese Anleitung von Misha Glouberman, in der er eine kleinteilige Struktur für eine virtuelle Cocktailparty entwirft, die schließlich dazu führen soll, dass die eingeladenen Personen sich freier unterhalten und kennenlernen können, vgl. Glouberman, Misha (2020): How to Host a Cocktail Party on Zoom (and have better classes, conferences and meetings, too). Medium.com. URL: https://medium.com/swlh/how-to-run-a-zoom-cocktail-party-and-have-better-classes-conferences-and-meetings-too-dc2c5b58f8be [06.01.2022].

sam im Hinblick auf die jeweilige Bedürfnislage der Beteiligten entwickelt werden. In jedem Fall erfordert eine Protokollplattform ein Umdenken im Theaterbetrieb. Denn obwohl Theaterinstitutionen sowie freie Produktionszusammenhänge schon immer Bereiche waren, in denen gemeinsam gearbeitet wurde, zeigt sich beispielsweise in der Fokussierung auf den*die Regisseur*in in Programmtext und Rezension oder die Intendanz im feuilletonistischen Diskurs erneut, wie verhaftet die Systemlogik der Geniefigur[50] als Einzelperson ist. Für eine erfolgreiche Implementierung einer Plattformstruktur braucht es ein kollektiveres Produktionsverständnis im gesamten Feld der Darstellenden Künste sowie insbesondere in den Institutionen die Bereitschaft, die Machtzentrierung auf der Leitungsebene zu reduzieren. In digitalen Räumen – vor allem in Foren und sozialen Netzwerken – ist das Teilen von Erfahrungen, der gemeinsame Austausch, die kritische Diskussion und die kollektive Arbeit bereits in ihre technische Architektur eingeschrieben.[51] In den Institutionen würde eine Umstrukturierung der Arbeitsarchitektur eine ähnliche Affordanz besitzen und so die Transformation von einem hierarchischen Intendant*innenbetrieb hin zu einem Plattformverständnis anstoßen, die mit einer offeneren und anschlussfähigeren Arbeitsweise einhergeht. Eine *digitale* Transformation bedarf daran anknüpfend einer intensiven Auseinandersetzung mit und einer Weiterentwicklung von traditionellen Abläufen, Funktionalitäten sowie Rollenverständnissen innerhalb der Darstellenden Künste (was wiederum auch für die Freie Szene gilt). Dafür liegt hier das Potenzial, strukturkonservative Haltungen, akademische Kanons und die Selbstbezüglichkeit des Kulturbetriebs weiter abzubauen.

2.2 Selbstverständnis des laborhaften Arbeitens

Um eine Plattformarchitektur nachhaltig aufzubauen, braucht es eine Anpassung bestehender Leitbilder des Theatermachens. Insbesondere auf der Leitungsebene von Institutionen scheint der hier gemeinte Paradigmenwechsel nur schwer vorstellbar. Dennoch ist gerade diese Gruppe von Personen aufgrund ihrer starken Machtkonzentration unentbehrlich für Transformationsprozesse. Hier braucht es einen wertschätzenden Umgang mit neuen Ideen sowie die Bereitschaft, das Produktionsverständnis anzupassen und spezifische Kontexte für laborhaftes Arbeiten bereitzustellen, in denen bisherige Selbstverständnisse hinterfragt werden können. Um die oben skizzierten Arbeitsformen zur Anwendung kommen zu lassen, müssen Institutionen eigene Ressourcen, vor allem Personal und Finanzen, zur Verfügung stellen. Die Aktivitäten der Weiterentwicklung des Feldes sollten auf der Definition einer klaren Digitalstrategie beruhen, um so der Komplexität digitaler Produktionsweisen auch in Finanzierungs- und Zeitplänen gerecht zu werden. Dafür ist eine stärkere Priorisierung und das Loslassen von althergebrachten Arbeitstraditionen notwendig – dazu zählen nicht zuletzt eine Reduzierung der jährlichen Theaterproduktionen bzw. eine Verlängerung der Produktionszeiträume. Denn eine neue, laborhafte, offene und damit experimentelle Herangehensweise, die die Möglichkeiten für einen Austausch zwischen verschiedenen Ressorts und Disziplinen austariert und neue Herangehensweisen erprobt, verursacht größere Recherche- und Organisationsaufwände sowie ein Mehr an Kommunikation.

Ebenso etablieren sich im Kontext einer Anwendung digitaler Technologien hybride Verbindungen oder Überschneidungen, die sich mit digitalen Produktionskontexten und den Potenzialen für die Publikumserreichung beschäftigen. Formen kollektiven Experimentierens zwischen Theatermacher*innen, Wissenschaftler*innen, Technikexpert*innen und (potenziellen) Zuschauer*innen könnten in bereits bekannten Formaten wie Stadt- oder Gesellschaftslaboren[52], Realexperimenten[53] oder Aktionsforschungen[54] erprobt und weiterentwickelt werden. Es handelt sich hierbei um neue Formen anwendungsorientierter Forschung, in denen unterschiedliche Expert*innen gemeinsam an neuen Zugängen und Formaten (und damit an neuem Wissen) arbeiten. Diese Kollaborationen müssen sich im System auch strukturell abbilden, sodass eine dauerhafte Etablierung neuer Funktionsverständnisse durch die Schaffung entsprechender Personalstellen notwendig wird. Die Innovationsforschung verweist hier auf die Bedeutung neuartiger Schnittstellenfunktionen, die diese Verbindungen stärken und durch den Aufbau sowie die Verknüpfung von unterschiedlichem Wissen eine Kultur der Digitalität

50 Vgl. für eine ausführliche Charakterisierung z. B. Baier, Christian (2014): Genie. In: Wodianka, Stephanie / Ebert, Juliane (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Stuttgart. 169–171.

51 Vgl. für eine ausführlichere Darstellung z. B. Gherab-Martin, Karim / Kalantzis-Cope, Phillip (2010) (Hg.): Emerging Digital Spaces in Contemporary Society. Properties of Technology. London.

52 Joly, Pierre-Benoit / Rip, Arie (2012): Innovationsregime und die Potentiale kollektiven Experimentierens. In: Beck, Gerald / Kropp, Cordula (Hg.): Gesellschaft innovativ. Wiesbaden. 217–233, hier 227.

53 Matthias Groß / Holger Hoffmann-Riem / Wolfgang Krohn (2005) (Hg.): Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft. Bielefeld; Bogner, Alexander / Gaube, Veronika / Smetschka, Barbara (2011): Partizipative Modellierung. Beteiligungsexperimente in der sozialökologischen Forschung. Österreichische Zeitschrift für Soziologie (ÖZS) 36/2. 74–97.

54 Mückenberger, Ulrich / Timpf, Siegfried (2006): Transdisziplinarität als doppelte Grenzüberschreitung. Realexperimentelle Raum-Zeitgestaltung in urbanen Quartieren. In: Sozialwissenschaften und Berufspraxis, 29(2), 225–248, hier 227.

vorantreiben können.[55] Dafür braucht es Kompetenzen, die zwischen Verwaltung, Technik und künstlerischer Arbeit angesiedelt sind. Gleichzeitig ist es aber auch notwendig, dass angestellte ebenso wie frei arbeitende Akteur*innen ihr eigenes Rollenverständnis erweitern und sich ganz gezielt mit dem Wissen aus anderen Bereichen beschäftigen. Hier wird noch einmal deutlich, dass der postdigitale Wandel in hohem Maße mit einem Bedarf an neuem Wissen und neuen Kompetenzen verbunden ist, die auch von den Akteur*innen aus dem Feld der Darstellenden Künste erlernt werden müssen. Durch die hier beschriebenen Veränderungen kann es auch zu neuen Verbindungen zwischen freien Künstler*innen und festen Häusern kommen, um gemeinsam an neuartigen ästhetischen Formaten im Kontext digitaler Selbstverständnisse zu arbeiten.

3 Weiterführende Überlegungen: Neue kulturpolitische Rahmenbedingungen

Die Ausgestaltung der Kulturförderung und die damit zusammenhängenden Verteilungsfragen können ohne Weiteres als eines der zentralen Themen des kulturpolitischen Diskurses beschrieben werden. Angesichts der existenziellen Bedrohung vieler – insbesondere freischaffender – Kulturmacher*innen durch Veranstaltungs- und Auftrittsverbote während der Coronakrise hat sich diese Debatte deutlich intensiviert. Aufgrund der pandemiebedingt noch deutlicher hervortretenden sozioökonomischen Ungleichheiten stehen zunehmend Themen wie die Reformierung der Sozialversicherungsleistungen auf der kulturpolitischen Agenda. Gleichzeitig gibt es im kulturpolitischen Diskurs eine Debatte über den Status quo der digitalen Transformation im Kulturbereich. Zwar versuchten viele Künstler*innen während der Pandemie, ihr Publikum durch neue digitale Veranstaltungs- oder Vermittlungsformate zu erreichen. Wie unsere Studie[56] zeigt, hatten diese allerdings vielfach den Charakter von Abfilmen, Streaming oder Orientierung an analogen Formaten, die in der Digitalität »nachgebaut« werden. Neben inhaltlichen und formalen digitalen Arbeitserfahrungen fehlte es zudem an technischen Voraussetzungen oder handwerklichen Kompetenzen. An dieser Stelle offenbart sich ein Infrastrukturdefizit, das zu Forderungen einer Anpassung der förderpolitischen Rahmenbedingungen führt.

Die coronabedingten Förderprogramme, die hauptsächlich zur Verbesserung der finanziellen Situation von Künstler*innen dienten, setzten hier durchaus wichtige Impulse. Viele der von Bund und Ländern aufgesetzten Maßnahmen unterstütz(t)en (teils indirekt) die digitale Publikumserreichung, etwa durch die Förderung neuer digitaler Inhalte, die Möglichkeit zum Technologie-Ankauf oder des Wissenserwerbs. Allerdings waren die Mittelansätze für dieses Feld im Verhältnis zu den Gesamtausgaben der Corona-Programme eher gering. Alleine die NEUSTART-KULTUR-Programme des Bundes – aus denen auch der #TakePart-Topf des Fonds Darstellende Künste hervorgegangen ist – hatten ein Volumen von mehr als zwei Milliarden Euro. Davon gingen letztlich aber nur wenige, programmbezogene Mittel direkt in den Bereich des Digitalen, etwa durch das Programm *Kultur.Gemeinschaften* der Kulturstiftung des Bundes[57] oder das Programm AUTONOM des Fonds Darstellende Künste.[58] Es stellt sich also nach wie vor die Frage, wie Infrastrukturdefizite langfristig abgemildert werden können. Im Zusammenhang mit derartigen Themen kommt es immer wieder zur Auseinandersetzung über die zukünftige Rolle des Bundes in der bundesdeutschen Kulturpolitik. Im Kontext der Kulturhoheit der Länder wird dessen wachsendes Engagement problematisch gesehen. Jedoch wird zugleich deutlich, dass der Bund durch eine Neuakzentuierung der Förderungen wichtige Impulse in Transformations- und damit Strukturentwicklungsfragen setzen kann, um deutlich zu machen, dass die digitale Transformation ein Umdenken in der Ausgestaltung der Kulturförderungspolitik nach sich ziehen muss.

3.1 Neuausrichtung der Kulturförderung

Zum Kernproblem der digitalen Transformation des Kulturbereichs gehört die Tatsache, dass die technischen Infrastrukturen für digitale Projekte oftmals nicht in ausreichendem Maße vorhanden sind. Dieses Defizit betrifft sicherlich nicht nur das Feld der Kultur, sondern durchzieht alle Politikbereiche gleichermaßen. In Bezug auf den Status quo digitaler Infrastrukturen ist Deutschland im europäischen Vergleich eher im hinteren Mittelfeld zu finden.[59] Die Studienergebnisse zeigen nicht nur einen

55 Windeler, Arnold / Knoblauch, Hubert / Löw, Martina / Meyer, Uli (2017): Innovationsgesellschaft und Innovationsfelder. Profil und Forschungsansatz des Graduiertenkollegs ›Innovationsgesellschaft heute: die reflexive Herstellung des Neuen‹. (TUTS – Working Papers, 2-2017). Berlin: Technische Universität Berlin, Fak. VI Planen, Bauen, Umwelt, Institut für Soziologie Fachgebiet Technik- und Innovationssoziologie.

56 Es handelt sich hierbei um die Kurzfassung einer Studie, die im Rahmen eines Sonderforschungsprogramms des Fonds Darstellende Künste erstellt wurde und noch veröffentlicht wird.

57 Die Informationen zu dem Programm können auf der Webseite abgerufen werden. URL: https://www.kulturgemeinschaften.de [06.01.2022].

58 Informationen gibt es hier: URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-autonom/ [25.02.2022].

59 Details dazu finden sich im aktuellen DESI (Digital Economy and Society Index) für das Jahr 2021, der hier abgerufen werden kann.

Mangel an Finanzmitteln, sondern auch an Gestaltungsvorgaben aus der Politik. Demnach braucht es großangelegte Infrastrukturprojekte, um dem notwendigen Wandel gerecht werden zu können. Das System der Kultur kann sich nur schwer aus sich selbst heraus reformieren. Angesichts der oft bereits institutionalisierten und zweckgebundenen Etats fehlen Spielräume für die Weiterentwicklung. Diese Probleme beziehen sich dabei aber nicht nur auf neue Hightech-Anwendungen für die digitale Projektarbeit, sondern beginnen schon bei einfachen Standards wie einem Internetanschluss. Demnach braucht es ein kulturpolitisches Umdenken und eine Neuausrichtung der Förderpolitik. Diese könnte beispielsweise darauf ausgelegt sein, Instandhaltungs- und Wartungskosten für digitale Technologien zu budgetieren oder realistische Zeiträume für die Projektentwicklung anzusetzen. Vielfach wird versucht, die digitale Transformation über zwei- bis dreijährige Förderprojekte voranzubringen. Diese Zeit reicht aber oft nicht aus, um eine ernsthafte Impulswirkung zu entfalten. Eine Langzeitförderung könnte den digitalen Wandel als Selbstverständnis in den Einrichtungen sowie freien Organisationsstrukturen verstärken. Zudem gilt es, auch die Kulturpolitiker*innen in Bezug auf die hier beschriebenen Themen weiterzubilden. Im parteipolitischen Machtgefüge gilt das Ressort Kultur(politik) als unbedeutendstes Feld, für das es den Stelleninhaber*innen oftmals an Expertise fehlt und das häufig im Ehrenamt ausgeführt wird. Es wäre sinnvoll, wenn Kulturpolitiker*innen durch ihre eigenen Arbeitsbiografien schon Erfahrungen im Kulturfeld gesammelt hätten und dadurch ein Bewusstsein für notwendige Weichenstellungen mitbringen würden.

Neben der Bereitstellung von Fördermitteln scheint es bei der Infrastrukturentwicklung im Kontext der digitalen Transformation durchaus auch einen Bedarf an anderen kulturpolitischen Unterstützungsleistungen und verpflichtenden Forderungen seitens der Trägerstrukturen zu geben. In diesem Zusammenhang könnte ein gesetzlicher Rahmen entwickelt werden, der einerseits bestimmte Transformationsleistungen mit Förderzuwendungen verknüpft und andererseits Hindernisse abbaut, die in Form von bestehenden Bürokratien und rechtlichen Möglichkeiten Digitalisierungsanstrengungen verhindern. Nachdem die Umsetzung des NEUSTART-KULTUR-Sofortprogramms gezeigt hat, dass es möglich ist, unbürokratische Förderstrukturen zu realisieren, werden auch die Forderungen nach einer Reformierung der Kulturverwaltung lauter. In diesem Zusammenhang hat die *Kulturpolitische Gesellschaft* einen Dialog über die Zukunftsgefährdungshaltung administrativer Strukturen und den wachsenden Bedarf an Offenheit und Anschlussfähigkeit begonnen.[60] Passend dazu experimentieren immer mehr Kulturverwaltungen mit dem Konzept des Stadtlabors und mit kollaborativen Ansätzen aus dem Innovationsmanagement.

3.2 Aufbau von Kompetenzen als Thema der Kulturförderung

Die Komplexität und Vielschichtigkeit der Anwendung und Integration neuer digitaler Technologien ist bereits mehrfach deutlich geworden. Aktuelle Diskurse aus der Kulturpolitik[61] sehen gerade in der fehlenden Kultur der Weiterbildung ein Desiderat für die Weiterentwicklung kultureller Infrastrukturen. In der Regel gibt es nach dem Studium oder der Ausbildung kaum Möglichkeiten, sich entsprechend veränderter Produktionsmöglichkeiten zu schulen, um diese in die eigene Arbeit zu überführen. Dazu fehlt es vielfach an Mitteln und den passenden Programmen; zudem sind viele Curricula kulturnaher Studiengänge noch nicht an digitale Fragen angepasst worden. Bisher gelten die meisten Beschäftigten als »ausgelernt«, wenn sie mit der Kulturproduktion beginnen. Neues Wissen erhalten die Akteur*innen dann nur noch durch die Praxis selbst oder durch eigenständig motiviertes Lernen, sodass neue Wissensbestände nur selektiv in Kulturorganisationen oder Kulturprojekte integriert werden. Dadurch steigt der Beratungsbedarf oder die Notwendigkeit der Zusammenarbeit mit Expert*innen von außen. Folglich braucht es eigenständige Fortbildungsprogramme, Räume des gemeinsamen Lernens und des Austausches über neue Herangehensweisen und Erfahrungen, die in Förderprogrammen zur Weiterbildung und Kompetenzentwicklung aufgebaut werden, an denen nicht zuletzt auch Kulturpolitiker*innen partizipieren sollten.

Entsprechend dieses Grundverständnisses bedarf es zudem einer Anpassung der Curricula von Studiengängen oder Ausbildungen gemäß aktueller Bedürfnisse. Darüber hinaus sollten sich für neue Schnittstellenfunktionen oder Expertisen eigenständige Ausbildungsberufe etablieren, um Wissen über die digitale Transformation in die Systeme zu speisen und Institutionen sowie freie Künstler*innen in die Lage zu versetzen, eigene Wissensbestände aufzubauen und partiell mit Expert*innen außerhalb der eigenen Arbeitsstrukturen zu kooperieren. In diesem Zusammenhang ergeben sich Herausforderungen, beispielsweise ungleiche Bezahlungen verschiedener künstlerischer und informationstechnologischer Berufsgruppen wie Programmierer*innen. Die Kosten können reduziert werden, indem die Beschäftigten oder

URL: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/desi [15.11.2021].

60 Mohr, Henning (2020): In der Zukunftsgefährdungshaltung. Überlegungen zur Notwendigkeit einer innovationsorientierten Kulturpolitik. In: Kulturpolitische Mitteilungen 168, I/2020.

61 Ebd.

Kulturmacher*innen in *Train-the-Trainer*-Programmen das Wissen von temporär beauftragten Expert*innen selbst erlernen und zur Anwendung bringen.

Ein weiteres Problem der Transformationsarbeit ist, im laufenden Betrieb Neuerungen zu planen und parallel eine digitale Strategie für die kommenden Jahre zu erarbeiten. Letztere muss definieren, welche Möglichkeiten im Feld der Digitalität eigentlich für die eigene Arbeit relevant sind und welche Veränderungen die Implementierung benötigt. Der gleichen Logik folgend, sollte es auch in das kulturpolitische Aufgabengebiet fallen, Institutionen sowie freie Gruppen zu interdisziplinären Arbeitsweisen jenseits ihrer aktuellen Programmarbeit zu ermuntern. Die Inklusion von Menschen mit Behinderungen vor, auf und hinter der Bühne spielt ebenso eine Rolle, wie die Orientierung an den Bedürfnissen neuer Publikumsgruppen. In Zuge dessen sind Sensibilisierungen und antidiskriminierende sowie antirassistische Weiterbildungen zentral. Zudem sollten sich Personen mit unterschiedlichen ökonomischen und zeitlichen Ressourcen ebenso willkommen fühlen wie Publikumsgruppen, die nicht die deutsche Lautsprache verstehen und für die Übersetzungen angeboten werden. Wie oben gezeigt, fallen auch Barriere abbauende Maßnahmen in den Querschnittsbereich von Kunst und Technik, sodass auch hier Geld für die Entwicklung entsprechender Instrumente nötig wird. Im Zusammenhang mit der Debatte über Kompetenzentwicklungen und Beratungsleistungen stellt sich auch die Frage nach der Finanzierung neuer Funktionen, die im klassischen Betrieb bisher keine Rolle gespielt haben. Oben ist bereits darauf hingewiesen worden, dass ganz andere Aufgaben und Expertisen gebraucht werden, um das Programm digital zu erweitern. Dementsprechend stellen sich in den Institutionen durchaus die Fragen, welche Stellen man streichen müsste und wo vielleicht neue Positionen entstehen sollten: wie Ton-, Video- oder Digitalabteilungen, die im Sinne einer Schnittstellenfunktion zu neuen Verbindungen innerhalb der Einrichtungen oder innerhalb von Projekten führen können. Die entstehenden Kosten könnten dabei durch Allianzen zwischen unterschiedlichen Institutionen und in Kooperation mit der Freien Szene aufgefangen und geteilt werden. Hierzu müssten sich die Institutionen aber noch deutlicher als offene Plattformen verstehen.

4 Ausblick

Im kulturpolitischen Diskurs wird in den letzten Jahren häufig über die Ausgestaltung der Projektförderung debattiert. Es mehren sich kritische Stimmen, die die Hürden und die Zielorientierung der Antragstellung, die kurzen Zeiträume und die thematischen Vorgaben kritisieren. Deshalb gibt es mittlerweile eine Vielzahl neuer Programme, die ganz gezielt offene künstlerische Prozesse und eine experimentelle Projektausrichtung ermöglichen wollen. Es braucht eine noch klarere Infragestellung der grundlegenden Ergebnisorientierung vieler Programme – wer Experimente fördert, muss auch ein Scheitern einkalkulieren. So ist es eben auch angesichts der Komplexität und Uneindeutigkeit im Prozess der Digitalisierung möglich, dass Vorhaben scheitern können oder Fehler produzieren, neu justiert oder aktualisiert werden müssen, Unwägbarkeiten hervorbringen oder nicht bereits zu Projektbeginn klar definierbar sind.

Im Hinblick auf digitale Innovationsbedarfe braucht es mehr Prozessförderung, die experimentierfreudige Grundhaltungen unterstützt und längere Reflexionsphasen ermöglicht. Dementsprechend sollten sowohl künstlerische Projektarbeiten gefördert, als auch deren Recherche und Anschlussreflexion und -evaluation in Förderlogiken integriert werden. Grundsätzlich sollten sich Kulturpolitiker*innen auch damit beschäftigen, wie künstlerische Ansätze und Ergebnisse im Sinne einer *Sharing*-Haltung auf *Open-Access*-Plattformen zugänglich gemacht werden können und welche Gestaltungsspielräume für die strukturelle Entwicklung und den strategischen Aufbau von Wissen, Erfahrungen und Kompetenzen zur Verfügung stehen. Neben dem Austausch von Geförderten untereinander gilt es unbedingt, die in den Künsten so verbreitete Konkurrenzlogik zu überwinden, Allianzen und Netzwerke zu gründen, sich über gemeinsame Bedarfe zu verständigen und entstehende Kosten und Expertisen miteinander zu teilen. Um derartige Bedürfnisse auch administrativ zu vereinfachen, sind neben Stipendien oder Residenzen auch Finanzierungsstrukturen wie ein bedingungsloses Grundeinkommen für Kulturmacher*innen denkbar. Selbst wenn dieses nicht so einfach zu realisieren sein dürfte, ist es ein gutes Vorbild für die zukünftige Ausrichtung der Kulturförderung – in der Geförderte weniger verpflichtet werden als vielmehr in einem vertrauensvollen Verhältnis mit Fördergeber*innen an gemeinsamen Zielen innerhalb der komplexen Digitalitätstransformation arbeiten.



Wenn die in der Studie zitierten Media People ihre Nutzer*innen als »Active Audience« entdecken, machen sie ihren Job. Kommen sie damit aus den »Sendern« zu uns, ist der Igel schon da. Was vor dem Screen noch erstaunt, ist im Theater die Basis: lebendige Interaktion zwischen allen Akteur*innen, auch denen, die zuschauen. Der Unterschied: Theater braucht keine Technologie, um Medium zu sein, braucht nicht erst die Aneignung einer Innovation.[1] Es basiert auf Intention. Diese besteht über den ephemeren Charakter hinaus: in performativer Partizipation mit fiktionalen Elementen im leeren Raum.[2] Dieses Programm lief schon an den ersten Lagerfeuern der Welt. In diesem Raum wird auch mit Technologien gespielt – von künstlichem Licht bis zu KI. Das Theater kann damit – aber auch ohne; mit Auswirkungen auf Inhalt und Aufführungsprozess.[3] Es taugt als Verständigungsmethode über das mit uns Geschehende, z. B. die Digitalisierung.[4] Der reichweitenbegrenzte leere Raum verweist auf das »Arme Theater«[5] und Versuche, jenseits großer Apparate/Hierarchien Off-Orte zu schaffen. Er ist der perfekte Echt-Zeit-Raum, um sich technologischer Segmentierung[6] und Reproduzierbarkeit[7] zu entziehen.“

René Reinhardt,

Regisseur, Autor, Schaubühne Lindenfels, Leipzig



1 Zur Beziehung von Innovation – Intention und Verantwortung siehe die Studie von Hilke Marit Berger: ~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial~~ Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI.

2 Siehe hierzu: Brook, Peter (1983): Der leere Raum. Berlin.

3 Beispielhaft hierzu: ein Podcast zur Arbeit des Komponisten, Medien- und Theaterkünstlers John Moran im leeren Raum unter Anwendung digitaler Mittel. URL: https://youtu.be/xTN7_0WpyfQ [11.03.2022].

4 Digitalisierung gelesen als Passwort im Sinne Baudrillards entspringt dem alten Konzept Fortschritt-gleich-Wachstum. Es folgt auf Globalisierung bzw. setzt diese mit anderen Mitteln fort: Von nun an wird es invasiv. Baudrillard, Jean [2002]: Paßwörter, Berlin.

5 Siehe hierzu: Grotowski, Jerzy (1994): Für ein armes Theater. Berlin.

6 Siehe hierzu: Theweleit, Klaus (2020): Warum Cortéz wirklich siegte – Technologiegeschichte der eurasisch-amerikanischen Kolonialismen. Berlin.

7 Siehe hierzu: Benjamin, Walter (1966): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main.



Kulturpolitik darf kein starres und unbewegliches Feld der Politik sein. Es muss sich an der Entwicklungsgeschwindigkeit der kulturellen Felder, Künste und Themen der Kulturorganisationen, wie auch an den realen Bedürfnissen der Künstler*innen messen lassen. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, schlage ich deshalb ein ganzheitliches Fördersystem vor, das eine neue Partnerschaft auf Augenhöhe zwischen Gesellschaft und (darstellenden) Künstler*innen begründet und mit dem überwiegend künstlerische Lebensentwürfe gefördert werden.

Prof. Dr. Thomas Schmidt, Hochschule für Musik und Darstellende Künste, Frankfurt am Main

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik

Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur

Thomas Schmidt

Die folgende Teilstudie bezieht sich auf eine Untersuchung der kulturpolitischen Förderarchitektur für die Darstellenden Künste in der Bundesrepublik Deutschland und unterbreitet eine kritische Analyse. Im Zentrum stehen dabei die Freien Darstellenden Künste, die ich als Teil einer übergeordneten Theaterlandschaft betrachte, zu der auch die öffentlichen und privaten Theater, die Festivals und Bespielhäuser zählen. Im Rahmen dessen habe ich 30 ausführliche, leitfadengestützte Interviews geführt, um auf Grundlage von Gesprächen mit Künstler*innen und Organisationen, aber auch mit Kulturpolitiker*innen und Kulturadministrativen sowie mit Vertreter*innen der Verbände, Netzwerke und Gewerkschaften ein aktuelles Bild über die bestehende Förderpolitik der Darstellenden Künste in der Bundesrepublik zu generieren. Schließlich habe ich aus den Wünschen und Vorschlägen der Teilnehmer*innen der Studie einen ganzheitlichen Vorschlag für eine neue Förderarchitektur für die Darstellenden Künste entwickelt und unterbreite diesen als Vision für die Zukunft im zweiten Teil des Textes.

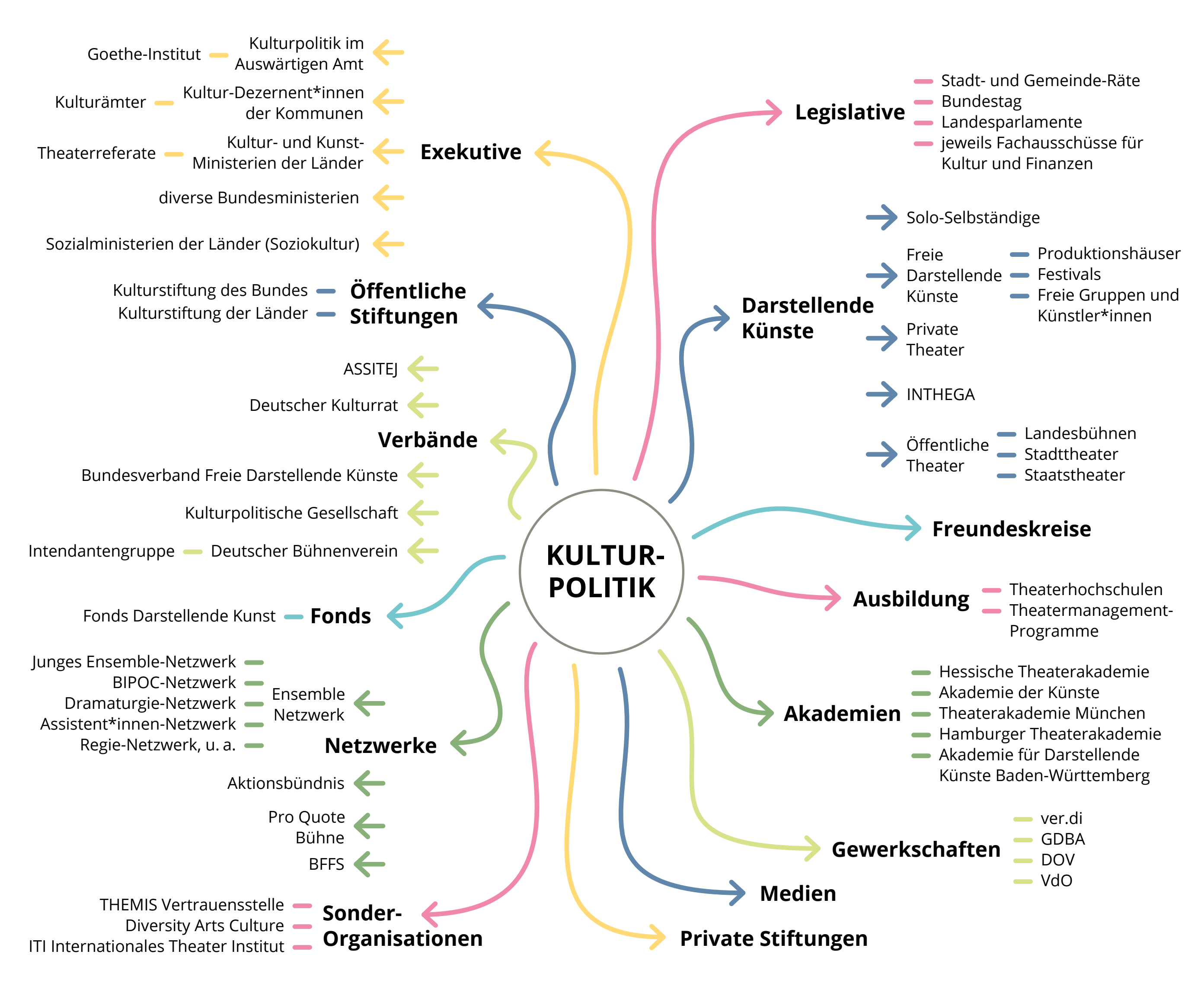
1 Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik

Der dabei gewonnene Eindruck lässt sich knapp skizzieren: Die deutsche Kulturpolitik besteht aus einem für seine Nutzer*innen und *Stakeholder* nahezu undurchschaubaren Dickicht an Gewalten, Funktionsebenen, Instrumenten und Fördermechanismen – vergleichbar mit einem in sich verflochtenen *Fasziensystem*. Dieses entsteht nicht zuletzt durch die Kopplung und Dopplung von Funktionen von Lobbyverbänden, Gewerkschaften und Netzwerken, die sich neben Legislative und Exekutive aktiv in die Gestaltung der Kulturpolitik einschalten und eine regelrechte *Außerparlamentarische Einflusszone* generieren. Verursacht durch verschiedene kulturpolitische Triebkräfte, die asymmetrische Verteilung von Mitteln zwischen öffentlichen und freien Darstellenden Künsten und ihre künstliche Trennung, konnten bislang weder eine einheitliche Kulturpolitik noch eine zukunftsfähige Förderarchitektur entstehen.

Die **kulturpolitische Gesamtstruktur** der Bundesrepublik lässt sich als eine Textur darstellen, bestehend aus: politisch-legislativen und -exekutiven Funktionen, Kulturverwaltungen, politischen Netzwerken, Fachgewerkschaften und privaten Instrumenten zur Förderung (Fonds, Stiftungen). Damit verbunden ist eine **große Unübersichtlichkeit**, wodurch eine unmittelbare Partizipation der Künstler*innen und der Publika als wichtigste *Stakeholder* des Systems eingeschränkt wird. Auf der Meta-Ebene und in den diversen Sektoren agieren verschiedene kulturpolitische Verbände mit ihren spezifischen Interessen, die in der Regel mit ihrem Aufgabenportfolio als Arbeitgeber- und Lobbyverbände sowie als Netzwerke Bestandteil der **kulturpolitischen Textur** des Landes sind. Sie unterstützen und verstärken die Kulturpolitik, zugleich reflektieren sie diese sehr kritisch, um sie zu Veränderungen anzuhalten oder selbst aktiv Weichen zu stellen. Dazu zählen zum einen als »Super«-Verband, der **Deutsche Kulturrat**, dem für die einzelnen Genres und Sparten jeweils führende Verbände angehören, die wiederum selbst aus Verbandsstrukturen bestehen.

Für die Darstellenden Künste ist es der **Rat für darstellende Kunst und Tanz**[1], dem selbst 29 Verbände angehören. Dieser Rat wurde zuletzt präsidiert vom Deutschen Bühnenverein, dessen letzter Geschäftsführer (2021) in

1 Der Tanz ist natürlich auch eine Darstellende Kunst!



GRAFIK 1: Die deutsche Kulturpolitik und ihre öffentlichen und privaten Strukturen (Schmidt 2021, unvollst. Übersicht)

Personalunion auch die Sprecherfunktion innehatte und damit wesentlich zur Durchsetzung wichtiger Ziele und Interessen des Deutschen Bühnenvereins beitragen konnte. Auch in der Konzeptions-, Strategie- und Beratungsarbeit finden wir vor allem Verbände und Gewerkschaften. Wenn man sich die Zusammensetzung genauer anschaut, findet man darin, neben vielen kleineren, die acht großen Akteur*innen, die in den Darstellenden Künsten das kulturpolitische Feld beherrschen und hier die kulturpolitische Ausrichtung der Bundesrepublik vorgeben:

» Deutscher Bühnenverein (DBV),
» INTHEGA, die dem DBV bereits angehört, also eine Struktur doppelt,
» Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*),
» ASSITEJ,
» Dachverband Tanz und
» die Fachgewerkschaften GDBA, ver.di und VdO.

Dass in diesen Organisationen aktive Künstler*innen kaum in die Strategiearbeit einbezogen werden und diese vor allem von Funktionär*innen geleistet wird, verwundert nicht. Die Kopplung von Funktionen scheint eines der Merkmale dieser Verbände, Räte und kulturpolitischen Lobbyorganisationen zu sein, mit denen für jeden Außenstehenden unübersichtliche Verflechtungen entstehen und immer weiter verdichtet werden. Viele der Funktionsträger*innen üben aufgrund dieser strukturellen Dopplungen präsidiale Mehrfachfunktionen aus und generieren damit einen großen Einfluss. Mit diesen personalisierten Funktionen, Kreuzmitgliedschaften und geschäftspolitischen Überlappungen werden ergänzende Funktionen in das strukturelle Gerüst der drei politischen Ebenen Stadt-Land-Bund eingebettet, sodass insgesamt das sehr stark miteinander verflochtene Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik entsteht. Eine unmittelbare Partizipation der Künstler*innen und der Publika als wichtigste *Stakeholder* bleibt jedoch stark eingeschränkt.

2 Kritik an der gegenwärtigen Verfasstheit der Kulturpolitik

Die Kritik an der gegenwärtigen Verfasstheit der Kulturpolitik ist in den verschiedenen *Peer-Groups, Communitys* und Teilen der Kulturpolitik größer als erwartet. Der Präsident der Kulturpolitischen Gesellschaft und Erfurter Kulturdezernent, **Tobias Knoblich**, definiert Kulturpolitik als »einen komplexen Organismus, der nicht konfliktfrei funktioniert«. Seine wesentliche Kritik bezieht sich darauf, dass die Rolle der federführenden Kommunen immer mehr geschwächt wird, »während der Bund eine immer präsentere Rolle einnimmt, die so nie vorgesehen war. […] Der Bund vermittelt den Akteur*innen das Gefühl des Durchregierens. Damit geht die Gefahr einher, dass das Föderale ausgehöhlt wird. (T 24)

Selbst ein gemäßigter Kritiker, wie der Hamburger Kultursenator und Präsident des Deutschen Bühnenvereins, **Carsten Brosda**, merkt an: »Das Zusammenspiel der Ebenen der Kulturpolitik funktioniert immer mal wieder, aber leider noch längst nicht immer verlässlich. Hier braucht es noch mehr Routine und Selbstverständlichkeit in der Kooperation über die Ebenen hinweg.« (T 29) Kritisiert wird das Bild einer »einheitlichen Kulturpolitik« auch vom Berliner Staatssekretär für Kultur, **Torsten Wöhlert**: »Es gibt keine Bundesdeutsche Kulturpolitik, diese besteht aus vielen Einzelteilen auf verschiedenen Ebenen und wird ausgeführt von sehr verschiedenen Akteuren.« (T 20)

Dabei wird die Vorstellung, ein zentrales Ministerium auf Bundesebene könnte viel Abhilfe schaffen, eindeutig negiert:

> [Z]war könnte so die Repräsentation der Kunst und Kultur möglicherweise verbessert werden, bereits die Kommunikation mit den Ländern bliebe vom Goodwill dieser abhängig. Auf der anderen Seite ist ein Ministerium im Kanzleramt vielleicht der doch viel bessere Schachzug, weil die Staatsministerin so direkt mit der Kanzler*in verbunden bleibt und über Bande spielen kann, was einer Fachminister*in sicher nicht mehr möglich ist. Deshalb wäre ich hier etwas verhaltener. (T 20)

Auch Tobias Knoblich stimmt damit überein, dass man »kein Kultur-Ministerium brauche«. Lediglich **Simone Barrientos**, zu der Zeit Abgeordnete des Deutschen Bundestages und Mitglied des Kulturausschusses, mahnt ein Kulturressort an, »das als wichtiges Ministerium Platz am Kabinettstisch hat«.

3 Die schmerzhafte Beliebigkeit der Förderung

Die Förderung von Kunst und Kultur in der Bundesrepublik wird aktuell durch die föderale kulturpolitische Struktur definiert und gerahmt. Bundesländer und Kommunen teilen sich in diese Aufgaben nach dem Prinzip der Subsidiarität[2]. Zudem darf der Bereich Darstellende Künste nicht direkt vom Bund, sondern nur in Ausnahmefällen (Berlin-Förderung), implizit (Bundesstiftung für Kultur) oder über Sonderprogramme (Corona-Hilfsprogramme, NEUSTART KULTUR) gefördert werden. Aufgrund dieser Förderstruktur teilen sich Kommunen und Länder – in etwa zur Hälfte – in die Finanzierung der öffentlichen, freien und privaten Segmente der Darstellenden Künste. Nur zwischen zehn bis 20 Prozent in der Spitze werden von den öffentlichen Theatern aus Einnahmen erbracht. Die Anteile der Freien Künstler*innen und Gruppen hingegen bestehen meist aus unbezahlt eingebrachten Eigenleistungen.

Unter den Künstler*innen wird die »manchmal schmerzhafte Beliebigkeit bei der Kulturförderung« kritisiert: »Eine Bundeskulturpolitik ist allgemein kaum sichtbar, lediglich als parteipolitische Slogans werden Haltungen ab und an sichtbar«, äußert sich eine Theaterleiterin. (T 14) Vielfach korreliert die **fehlende Sichtbarkeit** auch mit fehlender Initiative der Kulturpolitik, sodass »kaum Dialog mit den Institutionen oder Kunstschaffenden« stattfindet. So verwundert es nicht, dass »derzeit Transparenz und Kommunikation kaum vorhanden« sind und nur auf Nachfrage entstehen. Die Theaterleiter*in kritisiert zudem, dass im Aufsichtsgremium »hauptsächlich Vertreter*innen aus der Politik« sitzen, weshalb es **keine »inhaltlichen Diskussionen«** gebe. Sie mahnt eine fachliche Besetzung der Gremien an. (T 14) Kritisiert wird auch, dass sich die Künstler*innen und Organisationen »vielen Abhängigkeiten ausgesetzt fühlen«. Eine Teilnehmer*in spricht davon, dass es zu viele und kaum mehr überschaubare »Gremien und Personen in der Kulturpolitik gibt, die *bedient* werden möchten, was die eigentliche Theaterarbeit ungemein erschwert«. (T 11)

Eine wichtige Erkenntnis ist die **eingeschränkte Handlungsfähigkeit** großer Teile der deutschen Kulturpolitik, die prekäre Situation der freien Künstler*innen nicht rechtzeitig erkannt und keine finanziellen Konzepte zur Lösung der damit verbundenen Probleme entwickelt zu haben. Erst mit der Coronakrise – und weit entfernt von einer gründlichen Aufarbeitung – und dem Engagement verschiedener Verbände, gab es überhaupt ein Aufwecken und Alarmieren über die Situation der Soloselbstständigen und der Freien, deren künstlerische Biografien

2 Das Prinzip der Subsidiarität bestimmt, dass sich die Förderstränge ergänzen und komplementieren und der Bund nur punktuell fördert – via korrespondierender Organisationen.

aus dem Auge gelassen wurden, während parallel dazu Verbandsarbeit und »Projektitis« überhandnahmen. Dabei ist klar geworden, dass die soziale Lage in den Förderkonzeptionen mindestens ebenso dringlich aufgegriffen werden muss, wie künstlerische und strukturelle Aspekte, wenn über die nachhaltige Verbesserung der Fördermechanismen reflektiert wird.

4 Das Phänomen der außerparlamentarischen Steuerung der Kulturpolitik

Bezogen auf ihre inhaltliche Arbeit und den Zweck, eine zukunftsfähige Struktur der Darstellenden Künste zu gestalten, sind die kulturpolitischen Förderfunktionen idealtypisch viergeteilt in:

1. eine **Struktur-** und **Regelungs-**,
2. eine **Förder-**,
3. eine **Lobbyfunktion** sowie
4. eine Ler**n-**, **Reflexions- und Entwicklungsfunktion**.

Allerdings richtet sich die Aufmerksamkeit meist auf die Förder- und die Lobbyfunktionen, während Lern- und Reflexionsfunktionen nicht ausreichend gespiegelt werden. Das blendet eine nachhaltige Zukunftssicherung weitgehend aus. Hierfür muss die aktuelle Kulturpolitik sich erst in eine ganzheitlichere Politik transformieren. Dies betrifft auch die Verbandsarbeit, die möglicherweise ein zu starker Teil der deutschen Kulturpolitik geworden ist, sodass kulturpolitische Aushandlungsprozesse heute außerparlamentarisch zwischen Verbandsspitzen und den Exekutiven stattfinden. Damit setzen sie die traditionellen Wege der kulturpolitischen Entscheidungen, Legislative – Exekutive – Kulturorganisationen, außer Kraft. Vor allem die Legislative auf Bundes- und Landesebene wird viel zu wenig einbezogen. Damit werden Formen der kulturpolitischen Entscheidungsbildung eingeübt, die auf Einflussnahme und weniger auf Mehrheitsentscheidungen beruhen. So setzt ein Lobbywettbewerb um Zugänge zur Politik ein, der andere Akteur*innen mit weniger guter Vernetzung benachteiligt. In einer Demokratie darf es das nicht geben.

Strukturen und Abläufe des sich permanent verdichtenden *Fasziensystems* der Kulturpolitik werden deshalb selbst von Akteur*innen mit Erfahrung nicht vollständig durchschaut, weshalb mehr Transparenz und Kommunikation angemahnt werden: »In meiner Wahrnehmung sind die Strukturen der **Kulturpolitik sehr opak**, es ist unklar, wie und von wem Entscheidungen getroffen werden. Was in meinen Augen fehlt, ist größere Transparenz der Strukturen und Abläufe« (T 7), schreibt eine Teilnehmer*in, eine erfahrene Regisseur*in, die viele Jahre im öffentlichen Theater, aber auch in freien Zusammenhängen gearbeitet hat. Ihre Ausführungen kulminieren in ihrer Synthese: »Ich habe nicht den Eindruck, dass die **Bedürfnisse von Künstlern** im Theatersystem oder in der Kulturpolitik überhaupt eine Rolle spielen, das ist in der jetzigen Form gar nicht vorgesehen.« (T 7)

Allerdings wissen die Beamten und Mitarbeiter*innen in den Ministerien und Ämtern oft selbst nur sehr wenig von den differenzierten Prozessen und Strukturen in den Darstellenden Künsten. So beschreibt eine erfahrene Theaterkünstler*in, dass:

> zu wenig Wissen oder echtes Interesse bspw. hinsichtlich der Reformbedürftigkeit der Theater sowie der daraus folgenden notwendigen Änderungen [existiert] – da wären qualifizierte Berater oder **unabhängig** arbeitende Vereine/Organisationen o. ä. sehr notwendig, die diese Beratungs- und Entwicklungsaufgaben wahrnehmen. (T 11)

Die Kritik an den Verbänden wird – stellvertretend – mit der häufig auftauchenden Kritik am dominierenden **Deutschen Bühnenverein** am plastischsten deutlich:

> Mein Eindruck war immer, dass sich über die letzten 20 Jahre eine Gruppe von Intendanten etabliert hat, die im Hintergrund die Kulturpolitik steuert, da es offenbar an kompetenten Politikern fehlt, verlässt man sich auf die etablierten Profis, was zu einer Verfilzung und einer gewissen Entropie in der Theaterlandschaft geführt hat und Innovation und Veränderung, auch auf personeller Ebene, im Keim erstickt. (T 7)

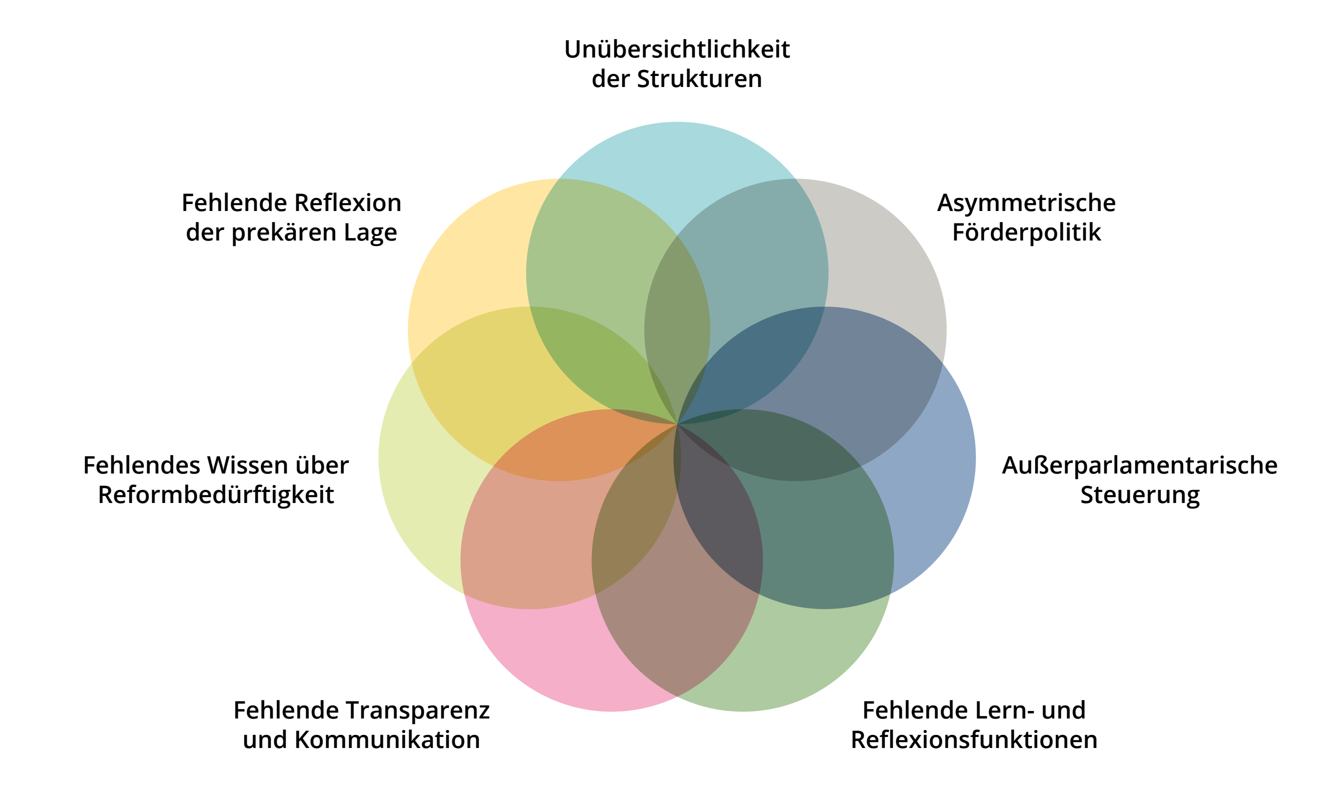
Ein anderer Teilnehmer, ein erfahrener Dramaturg und Hochschullehrer, der auch als stellvertretender Intendant Erfahrungen mit dem DBV gemacht hat, moniert die

> fast logenhafte **Geheimhaltungspolitik** des **Deutschen Bühnenvereins**, der als Lobbyveranstaltung der Intendantenwillkür dient. Hierzu dient das Mittel der dubiosen Intendantenfindung und der damit geschaffenen, stark vereinheitlicht schraffierten Intendantenlandschaft, in der sich mit dem Bühnenverein in den verschiedenen Rollen des Trainers, Schiedsrichters und aktiven Mitspielers gegenseitig die Bälle zugeschoben werden. (T 8)

Hier bleibt zu hoffen, dass es dem konzeptionell wie auch zupackend agierenden Präsidenten Carsten Brosda gelingt, den DBV auf einen Reformweg zu bringen.

5 Schlussfolgerungen und Empfehlungen

Die Kritik der Teilnehmer*innen der Studie bezieht sich also auf folgende Punkte:



GRAFIK 2: Kritikpunkte der Teilnehmer*innen der Studie (Schmidt 2021)

In diesem kulturpolitischen Kontext konzentrieren sich die **Bedürfnisse der Darstellenden Künstler*innen** und Organisationen auf folgende Komplexe:

- Finanzierung und Beratung für Projekte und künstlerische Vorhaben;
- verbesserte Arbeits- und Lebensbedingungen für die Künstler*innen, einschließlich verbesserter Zugangs- und Ausbildungsbedingungen;
- verbesserte Zugänglichkeit, Transparenz der und Dialog mit den kulturpolitischen Strukturen;
- zukunftsfähige Förderarchitektur durch Strukturbildung.

Die derzeitigen Fördermechanismen dienen vorrangig der Finanzierung von Projekten im Bereich der Freien Darstellenden Künste und des Betriebs der öffentlichen Organisationen. Darüber hinaus werden weder die Unterstützung bei der Aus- und Weiterbildung noch Zugänge für junge Künstler*innen oder Quereinsteiger*innen in den Kunstbetrieb oder Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen und **zur Absicherung eines künstlerischen Lebenszyklus** angeboten. Auch ein verstärktes *institution building* oder Zugänge zu Wissen, Methoden und neuen Technologien werden kaum unterstützt, wie eine Akteur*in feststellt: »Bürokratie und veraltete und unspezifische Förderstrukturen verursachen ein Gefühl der Demütigung und Abwertung der Künstler*innen.« (T 9)

Eine Freie Künstler*in und Netzwerker*in äußert sich exemplarisch für viele andere Künstler*innen im gesamten *Sample* der Studie:

> Um überhaupt gefördert zu werden, braucht man Netzwerke und Versorgungssysteme, das schafft Abhängigkeiten, die durchaus schwierig sind. Ohne die damit verbundenen **Abhängigkeitsverhältnisse** ist es mir in Deutschland heute nicht möglich, als Künstlerin, als Company, als Organisation gefördert zu werden. (T 2)

Im Umkehrschluss bedeutet das: Wer sich nicht anbindet und vernetzt und völlig unabhängig agieren möchte, hat kaum eine Chance, im System der Darstellenden Künste erfolgreich zu sein. Damit ist die Eintrittsschwelle für Künstler*innen in dieses System in Deutschland klar umrissen; zugleich wird damit ein Handlungsrahmen für die Kulturpolitik definiert.

6 Reflexion – Vorschläge für die Zukunft

Eine neue Förderarchitektur statt erneuerter Fördermechanismen

Auf Grundlage des empirischen und theoretischen Materials lässt sich zu der Einschätzung kommen, dass derzeit nicht von einer ganzheitlichen Förderarchitektur gesprochen werden kann, da die angebotenen Instrumente nicht aufeinander abgestimmt sind und das System weder auf einem gemeinsamen Konzept noch auf gemeinsamen Planungsinstrumenten beruht. Die Grundfragen, die sich daraus ableiten, lauten: Wie können Fördermechanismen so aufgestellt, abgestimmt und justiert werden, dass sie nachhaltig sind und eine **Partizipation** der Künstler*innen an der konzeptionellen Einrichtung der Förderinstrumente, ihren Entscheidungs- und Vergabemechanismen ermöglichen? Und wie gestaltet man daraus eine zukunftsweisende Förderarchitektur?

Auf der Basis der Ergebnisse der Studie und der in diesem Abschnitt aufgeworfenen Fragen und formulierten Prämissen habe ich einen Vorschlag für eine neue mögliche Förderarchitektur entworfen, die aus verschiedenen Instrumenten besteht, die langfristig als ganzes Ensemble eingeführt werden sollten. Selbstverständlich ist es auch möglich, dass zeitversetzt einzelne Teile der Architektur unabhängig voneinander eingesetzt werden können, allerdings lässt sich deren Wirkung nur in der Gesamtheit aller unten beschriebenen Instrumente voll entfalten. Eine neue, zukunftsgerichtete und nachhaltige Förderarchitektur entsteht dann, wenn die überwiegende Mehrzahl der Instrumente implementiert worden ist, damit diese miteinander korrespondieren und sich wechselseitig verstärken können.

Die Vorstellungen und Wünsche der Freien richten sich nach den oben eingeführten Bedürfnisgruppen aus:

» Grundsicherung,
» Zugängen zu finanzieller Förderung und
» Entwicklung einer nachhaltigen und gerechten Förderarchitektur.

Eine grundlegende Verbesserung der **Zugänge zu Förderleistungen** und deren inhaltliche Differenzierung, die mit einer deutlich höheren Förderleistung für die Freien verbunden sein sollte, stehen an erster Stelle. Die Fördersummen für die Freien Künstler*innen liegen derzeit i. d. R. zwischen 5 und max. 10 % der Gesamtsumme bezogen auf die zur Verfügung stehenden Mittel für Darstellende Künste. Im Vergleich dazu liegt der Förderbeitrag für die öffentlichen Theater mit jeweils 80 bis 90 % aus heutiger Perspektive unverständlich viel höher.

Um einen Schritt weiterzukommen, schlägt Helge Lindh, Mitglied des Bundestages, als ersten Schritt ein neues Abstimmungsinstrument vor:

> Wichtig wäre es, sofort zu Beginn der nächsten Legislaturperiode eine **kulturpolitische Konferenz als ein Konklave** einzurichten, unter Beteiligung aller drei Ebenen, während der die Strukturen und Instrumente einer neuen modernen Kulturpolitik diskutiert werden. Dabei sollte auch die Frage gestellt werden, müssen wir zur Not auch an den verfassungsrechtlichen Bedingungen etwas ändern, um die Kulturpolitik modernisieren zu können. (T 16)

Ausgangspunkt meiner weiteren Überlegungen ist auch Lindhs Vorschlag,

> ein System zu errichten, das besser ineinandergreift, um die bestehenden Reibungsverluste zu minimieren. Zugleich muss auch ein neuer **moderner Lastenausgleich** zwischen Bund, Ländern und den hochverschuldeten Kommunen besprochen werden, bei dem es […] um die **Aushandlung neuer und sinnvoller Förderanteile** geht.

Die Aushandlung neuer Förderanteile ist in meinen Augen die Basis für eine neue und nachhaltige Förderarchitektur. Es geht dabei natürlich um die Entlastung der Kommunen bei der Finanzierung der oft überdimensionierten öffentlichen Theater, bezogen auf die Bevölkerungsentwicklung und das abnehmende Interesse an Theater – zumal deshalb in diesen Kommunen heutzutage oft kaum noch Geld bleibt, um eine Freie Szene kontinuierlich zu fördern. Die andere zu behebende **Asymmetrie** ist struktureller Natur und besteht zwischen den **Förderanteilen** der Freien und der öffentlichen Theater. Damit möchte ich nicht vorschlagen, dass die einen an die anderen nominal etwas abgeben sollen. Das ist kurzfristig nicht machbar. Stattdessen sollten die Freien in den kommenden Jahren von den nächsten Erhöhungen der Kulturbudgets überproportional profitieren, während sich die öffentlichen Theater derweil in Verzicht üben, der erst einmal durch den Abbau der Überproduktion kompensiert werden kann. Eine Zielstellung sollte es sein, dass die **Freien Darstellenden Künste bis 2032** insgesamt 20 % und bis 2040 dann 33 % aller Fördermittel in den Darstellenden Künsten erhalten. Warum eine entsprechende Weichenstellung noch immer nicht vorgenommen worden ist, ist völlig unverständlich. Auch die Zeit seit Beginn der Coronapandemie wurden hierfür nicht genutzt.

Ein eng damit zusammenhängender, weiterer Aspekt, der immer wieder angesprochen wird, ist die unsaubere Logik einer **Teilung der Theaterlandschaft** in einen öffentlichen und einen freien Bereich, weshalb »die Trennung von freien Theatern/Theatergruppen und öffentlichen Theatern überwunden werden und zugleich eine sichere, gerechte und ausreichende Finanzierung für

beide [!], auch durch gemeinsame Kooperationen hergestellt werden soll«. (T 11) Dazu gehören: »mehr Austausch/Vernetzung/gemeinsame Plattformen«, die auch über den nationalen Kontext hinausgehen.

Gemeinsame und übergreifende Produktionsplattformen

Im Prinzip spricht vieles dafür, als ersten Schritt in diese Richtung **gemeinsame, übergreifende Produktionsplattformen** zu schaffen und großzügig finanziell zu unterstützen, die nicht nur die Dichotomie der beiden Theaterhemisphären erfolgreich beheben, sondern auch die Bürokratien der Bundesländer und die formalen Hürden überspringen. In der konkreten Umsetzung bedeutet das, die wichtigsten Zielstellungen beider Bereiche in deren Entwicklung einfließen zulassen. Da die öffentlichen Theater vor allem beim Einsatz von **kreativen Produzent*innen** Nachholbedarf haben, wäre es möglich, diese Leistungen in einem Mischmodell zu etablieren und hierfür Hilfe durch die Freien in Anspruch zu nehmen. Wenn man die Ebenen in einem Produzent*innensystem zusammenführt, können Produktion und Beratung aus einer Hand bereitgehalten werden. So können künstlerisch herausfordernde Symbiosen zwischen Freien und öffentlichen Häusern entstehen, bis sich die Grenzen immer mehr verwischen und kreative Produzent*innen als Grenzgänger*innen zwischen den Systemen und Ebenen das nachholen, was in vielen Jahren der *Doppelpass*-Förderung und anderer angebotsorientierter Modelle nicht zustande kam: ein nachhaltiger Wissens- und Praxistransfer.

Entwicklung der Polis vs. Erhaltung von Insider-Systemen

»Kultur muss demokratierelevant sein – nicht systemrelevant«, merkt **Simone Barrientos** in unserem Interview (T 6) an. Damit erinnert sie daran, dass Kultur, Projekte und Organisationen immer wieder auf den Prüfstand der Demokratie gestellt werden müssen. Inwieweit dienen sie der demokratischen Entwicklung der Polis oder der **Erhaltung eines Insidersystems**, das seit Jahrzehnten nicht mehr infrage gestellt wird?

Das **Fördersystem** der deutschen Kulturpolitik ist in den letzten 70 Jahren deutlich zu wenig erneuert worden und deshalb in wesentlichen Bereichen veraltet, wie von vielen Teilnehmer*innen der Studie reflektiert wird. Es berücksichtigt zudem die aktuellen Rahmenbedingungen und die soziale Situation der Künstler*innen nur unzureichend. Das gilt auch für die Inhalte und Qualität der neuen und kritischen Diskurse, die mit anhaltender Kraft die Arbeit der Freien Gruppen und Künstler*innen, wie auch der Theaterorganisationen nachhaltig beeinflussen. Barrientos hinterfragt die Situation zusammenfassend so:

> Wie kann es sein, dass Theater nicht an soziale Aspekte geknüpft werden, dass über die **Mindeststandards** hinaus nicht noch **weitergehende qualitative Faktoren** verpflichtend aufgenommen und abgesichert werden müssen, wie z. B. *Work-Life-Balance*, Schutz von werdenden und jungen Müttern, **Geschlechtergerechtigkeit**, mit Quote in den Theatern – aber auch in den kulturpolitischen Strukturen? (T 6)

Neujustierung des Förderfokus und einer zukünftigen Förderarchitektur

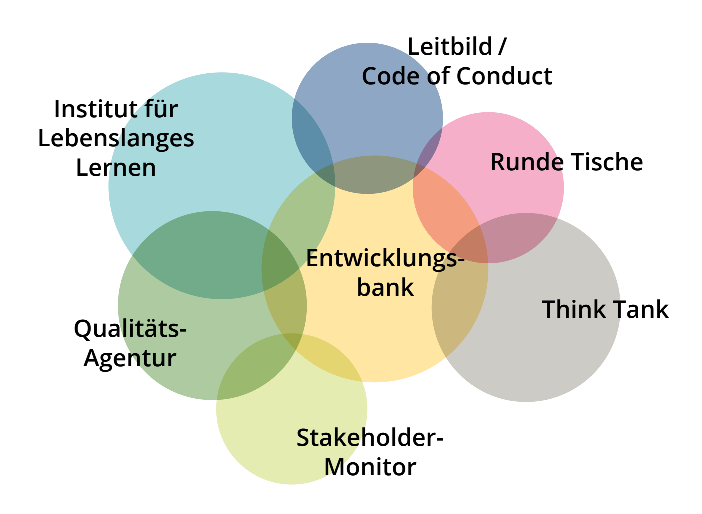
Vor allem **fehlen maßgeschneiderte Beratungs- und Unterstützungsangebote** für die Künstler*innen, insbesondere für jene, die kurz- oder längerfristig aus den Systemen fallen, wegen Krankheit, Schwanger- und Elternschaft oder Alter, wie auch für jene, die erst später in ihrer Vita zu den Künsten stoßen und besser integriert werden müssen. Damit sollte auch eine Neujustierung des bisher gültigen Förderfokus einhergehen. Dieser beruht in den Freien Darstellenden Künsten bislang fast ausschließlich auf künstlerischen Projekten und viel zu wenig auf Begleitung und Unterstützung sowie auf struktureller Entwicklung und *institution building*. Auch **Nachhaltigkeit** als ein wesentliches Kriterium in den Darstellenden Künsten ist bislang vernachlässigt worden.

Ein **neues Förderinstrumentarium** könnte, die bisherigen Schwachstellen und Kritiken aufnehmend, auf folgenden Prämissen beruhen:

» Ein neues Modell sollte nicht nur auf die singuläre Förderung künstlerischer Arbeit ausgerichtet sein, sondern zugleich auch eine lebenslange, auf sozialen Standards beruhende Unterstützung für alle Künstler*innen gewährleisten, unabhängig vom künstlerischen Renommee ihrer Arbeit. *(Lebens-Arbeitszeit-Modell)*
» Die **Teilhabe der Künstler*innen**, *Companys* und Organisationen dient in den entscheidenden Gestaltungsphasen der neuen **Förderarchitektur**.
» Die **Durchlässigkeit** und der **Wissenstransfer** zwischen den Freien Darstellenden Künsten und den öffentlichen Theatern sollten gefördert und gestärkt werden.
» Das **Theater** soll wieder als ein wichtiges **Ritual der Demokratie** und der Stadt- bzw. regionalen Landgesellschaft dienen.
» Die **Unterschiede** in der Förderung zwischen öffentlichen und freien Darstellenden Künsten und die damit verbundene Ungerechtigkeit und Asymmetrie müssen zügig abgebaut werden.

Um die auf dieser Analyse beruhenden Ziele und Maßnahmen klar darzulegen, habe ich einen ersten Vorschlag für deren Formulierung entworfen: Die Kulturpolitik wie auch die Freien Darstellenden Künste und die Organisationen der öffentlichen Theater verstehen sich als ein nachhaltiger, zukunftsgerichteter und **lernender Komplex** verschiedener Organisationen. Dieser dient der Sicherung und Entwicklung der Landschaft der Darstellenden Künste.

Das beinhaltet zum einen die aktive Suche nach Modellen, um die Teilung zwischen den Subsystemen zu überwinden, die Durchlässigkeit von Künstler*innen beider Szenen auf einer sehr professionellen Ebene zu ermöglichen und zu befördern. Ebenso kann dadurch Chancengleichheit und ein Reichtum an Optionen entstehen. Zum anderen soll darunter ein starkes *institution building* auf mehreren Ebenen verstanden werden, damit die fehlende Kommunikation und Koordination zwischen den Instrumenten überwunden und die künstlerische und strukturelle Innovation und Qualität gestärkt wird. Damit werden die Grundlagen einer neuen Förderarchitektur geschaffen. Hinzu kommen neue oder verbesserte Instrumente, die in der neuen Förderarchitektur eingebettet werden und in Grafik 1 dargestellt sind.



GRAFIK 3: Vorschlag für eine neue Förderarchitektur (Schmidt 2021)

Instrument 1:
Leitbild und Kodex

Eine wesentliche Voraussetzung für eine bewusste kulturpolitische Neujustierung des gesamten Arbeitsfeldes der Darstellenden Künste wie auch der Organisationen ist ein neues Leitbild und eine gemeinsame Zielebene für die Kulturpolitik auf allen Ebenen. Dieses könnte in Workshops zwischen den Politiker*innen, den Verbänden, Stiftungen und den anderen *Stakeholdern* so lange verhandelt werden, bis es Ergebnisse gibt. Die *Kulturpolitische Gesellschaft* könnte hier eine federführende Funktion übernehmen. In einem ersten Kodex der Darstellenden Künste könnten die Regeln der Zusammenarbeit und der Förderung zwischen den Stellen der Kulturpolitik und den Künstler*innen und Kulturorganisationen gemeinsam entwickelt und für die nächsten zehn Jahre gemeinsam mit Vertreter*innen aller Akteur*innen festgeschrieben werden. Sicherzustellen ist in diesem Kodex auch, dass Ämterpatronage und Klientelismus abgeschafft werden. Die fehlende Distanz, z. B. zwischen Jurymitgliedern und Einreichenden von Projektanträgen, wird vor allem im Rahmen von Entscheidungsvorgängen selten thematisiert. Das sollte zukünftig verstärkt nachgeholt werden.

Instrument 2:
Runde Tische zur Koordination und Kommunikation

Viele Künstler*innen der Freien Szene und viele Organisationen der Darstellenden Künste leiden unter einer starken Entkopplung ihrer Tätigkeit von der Kulturpolitik und ihren Verantwortlichen. Sie fühlen sich kaum bemerkt und gesehen und in ihren Ansprüchen nicht adäquat wahrgenommen. Resignation, Missverständnisse und Unklarheiten sind die Folge. Eine gute und zielführende **Kommunikation** kann diese Fehlstellen ausgleichen. Ein geeignetes Instrument ist hierfür der **Runde Tisch**. So könnte etwa ein permanenter Runder Tisch in jedem Bundesland eingerichtet werden. Weil die Freien Szenen und die öffentlichen Theater oft einen regionalen Bezug haben, ließe sich so schnell eine Verbundenheit zwischen Geldgeber*innen und Künstler*innen wie Organisationen herstellen. Ergänzt werden diese 16 Runden Tische in den Bundesländern durch einen zentralen **Runden Tisch auf Bundesebene**, sodass sich die föderale und die zentrale Ebene der Kulturpolitik begegnen können. Hier würde ich vorschlagen, auf Verbände zu verzichten, denn letztlich geht es um einen Austausch mit den eigens hierfür ausgelosten künstlerischen Akteur*innen auf den drei Ebenen.

Instrument 3: Thinktank zur Weiterentwicklung der Darstellenden Künste und der Kulturpolitik

Der Thinktank dient in erster Linie der Weiterentwicklung der Darstellenden Künste, aber auch der Kulturpolitik in den Bereichen, in denen es Berührungspunkte mit den Darstellenden Künste geht, wie z. B. bei der Forschung und Entwicklung, der Antragsstellung, der Weiterentwicklung der bestehenden und der zukünftigen Fördersysteme. Zudem soll der *Thinktank* zukünftig auch der Weiterentwicklung der Zusammenarbeit zwischen Darstellenden Künsten und der Kulturpolitik dienen, mit dem Ziel Wissen zu sammeln und zu archivieren, vor allem aber beständig zu generieren und weiterzuentwickeln. Dieses Wissen kann regelmäßig über verschiedene Kommunikationskanäle in die einzelnen Verbandsgruppierungen, aber auch direkt an die Künstler*innen, Gruppen, Produktionshäuser und Theater geliefert werden. Das wird ergänzt durch kontinuierlich entwickelte Podcasts, Artikel und Forschungsbeiträge, durch Residenzen junger Wissenschaftler*innen mit jungen Künstler*innen, die gemeinsam an Reformteilen für eine Theaterlandschaft der Zukunft arbeiten. Neben einer verbesserten Kommunikation zwischen den finanzierenden und den durchführenden Partnern braucht es eine Möglichkeit, Wissen und Kompetenzen beider Ebenen sinnvoll miteinander zu verknüpfen. Unter der **Kommunikationshaube** eines solchen *Thinktanks* werden die kulturpolitischen Verantwortlichen zu einem Teil der Darstellenden Künste und verlieren ihre antagonistische Setzung. Das Konzept eines *Thinktanks* könnte von den Runden Tischen entwickelt werden.

Instrument 4: Eine Entwicklungs- und Förderbank für die Kultur

Eine wesentliche Erkenntnis dieser Studie ist der Fakt, dass nicht ausreichend Mittel zur Vergabe zur Verfügung stehen und diese **ungleichgewichtig an öffentliche und Freie Darstellende Künste vergeben werden.** Hinzu kommt, dass die Mittel für die Darstellenden Künste in mehreren »Ligen« vergeben werden. Diejenigen Gruppen und Künstler*innen erzielen demnach die höchsten Finanzierungstranchen, denen aufgrund ihres Prestiges und *kulturellen Kapitals* am meisten vertraut wird. Hier sollten Anreizsysteme entwickelt werden, die zu einer stärkeren Durchmischung dieser Gruppen führen und mit Entwicklungsprämien den Aufstieg in eine nächsthöhere Kategorie möglich machen.

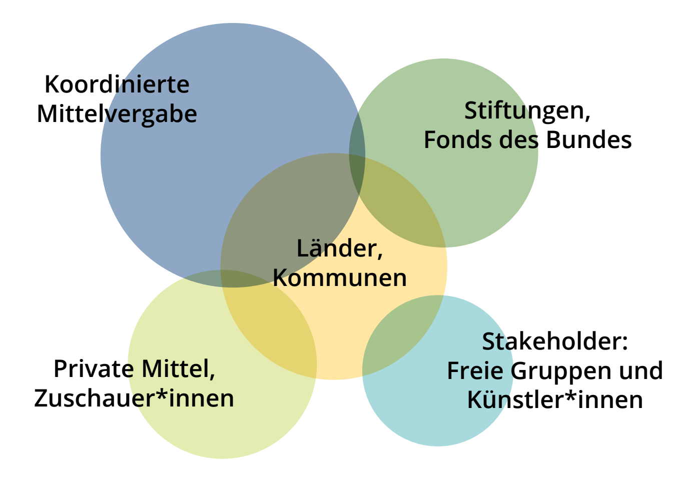
Hinzu kommen Einzelkünstler*innen, die zwischen den beiden Systemen – Freies und Öffentliches Theater – wechseln oder parallel in beiden arbeiten. Das ist mit vielen administrativen und finanziellen Schwierigkeiten verbunden, die sie daran hindern, ausreichend Zeit in administrative Prozedere für den eigenen Lebensunterhalt, den Wissenserwerb und die Qualifikation investieren zu können, weil sie bereits von Antragsfluten für die künstlerische Arbeit absorbiert werden. Es müssen mit neuen **Lebens-Arbeitszeit-Modellen** in den künstlerischen Bereichen **auch Wanderer** zwischen den verschiedenen Systemen belohnt werden, für ihr Engagement und die Zeit, die sie in künstlerische Arbeiten stecken. Anstatt junge begabte Künstler*innen in Karrieren in öffentlichen Theatern frühzeitig »zu verheizen«, sollten gleichgewichtige Anreizsysteme für jene Künstler*innen entwickelt werden, die lieber unabhängig und frei von Hierarchien und Denkeinschränkungen arbeiten und nur gelegentlich in öffentlichen Theatern interessante Angebote annehmen möchten. In solchen Anreizsystemen sollte die **ganze Lebenszeit als Künstler*in** beachtet und unterstützt werden, unabhängig vom Arbeitskontext. Hierzu gehört selbstverständlich auch, dass eine Künstler*in, die dieses Modell wählt, finanzielle Unterstützung für Aus- und Fortbildungen sowie Coachings bekommt. Das gilt auch für die Finanzierung der bislang von der Kulturpolitik unbeachteten Zwischenräume ohne Projekte und Engagements und für die Zeiträume nach der aktiven Zeit als Künstler*in, z. B. mit Eintritt in das Rentenalter. Insgesamt ist das bestehende System der Förderung der Darstellenden Künste noch zu wenig divers und inklusiv: Das System ist alters-, krankheits- und familien-avers und dient viel eher der Förderung junger, innovativer, viel arbeitender, unabhängiger Künstler*innen, die sich komplett ihrer künstlerischen Arbeit verschrieben haben und so schnell von Selbstausbeutung erfasst werden können.

Beinahe alle Interviewpartner*innen erwähnten, dass Strukturfragen in Förderprogrammen schlicht ausgelassen bzw. nicht berührt werden. Gerade letzter Aspekt wird z. B. auch von ehemaligen Teilnehmer*innen des *Doppelpass*-Programmes der Kulturstiftung des Bundes auf beiden Seiten eingefordert, wie eine publizierte Evaluation aufzeigt.[3] Ich schlage deshalb vor, die Forderung nach einer mit jedem Projekt/Programm verbundenen Strukturförderung zukünftig auf die neue Förderarchitektur anzuwenden. Das bedeutet, dass keines der beiden – Projekt oder Struktur – allein gefördert wird.

Das setzt allerdings auch voraus, dass die Vergabe von Mitteln jeder Form koordiniert wird und dass ein **Nationales Elektronisches Kultur-Förder- und Projekt-Archiv** geschaffen wird. In diesem werden alle Förderdaten erfasst und vorgehalten, die auch jederzeit von unabhängigen Wissenschaftler*innen ausgewertet werden dürfen. **Dieses Archiv** veröffentlicht regelmäßig Jahresberichte,

3 Perrot, Anne-Catherine de (2016): Evaluation des Doppelpass - Fonds für Kooperationen im Theater Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern. Halle/Saale.

indem die kumulierten vergebenen Summen je Akteur*in in den Darstellenden Künsten aufgezeigt werden. Damit wird es nicht nur eine Richtschnur für eine gerechtere Vergabe, sondern auch ein Seismograf für neue Strömungen in den Projekten und in der Förderpolitik.



GRAFIK 4: Stark vereinfachte Gesamtstruktur der Träger der Kulturentwicklungsbank

Eine **koordinierte Mittelvergabe** setzt die Entwicklung eines Instrumentes voraus, das mehrere Funktionen auf sich vereint: die Funktionen einer Sammel- und Vergabe-, einer Beratungs-, einer Koordinations- und Qualitätskontrollstelle. Diese Funktionen können selbstverständlich auch einzeln oder gemeinsam angeboten werden. Die fördernden Institutionen vertrauen ihr Geld einer neuen, auf der Metaebene eingerichteten Organisation an, die diese Gelder bewirtschaftet. Damit werden die Institutionen davon entlastet, etwa die weitere Mittelvergabe, das Aufstellen von Förderkriterien, die Begutachtung von Anträgen selbst vorzunehmen. Mit dem Anvertrauen der Fördermittel werden diese fortan und selbstständig von der Sammelstelle bewirtschaftet. Hier liegt aus mehreren Gründen die Entwicklung und Gründung einer Organisation nahe, die alle von staatlicher und privater Seite bislang ausgeführten Mittelvergaben an die Freien neu und unabhängig organisiert. Damit werden die Kommunikations- und Abstimmungsmöglichkeiten zwischen den bislang zersplittert agierenden Trägern und Finanziers verbessert. Das gilt auch für die Möglichkeiten, auf diese Weise ein einheitliches Angebot für eine bislang uneinheitliche Landschaft der Darstellenden Künste zu schaffen, das individuell angepasst werden kann. Eine starke Organisation in diesem Bereich kann die Freien Darstellenden Künste mit einer größeren politischen Wirksamkeit sukzessive an das finanzielle und institutionelle Niveau der öffentlichen Theaterlandschaft heranführen, wenn der kulturpolitische Wille zu einer Angleichung besteht und auch ausgeführt wird.

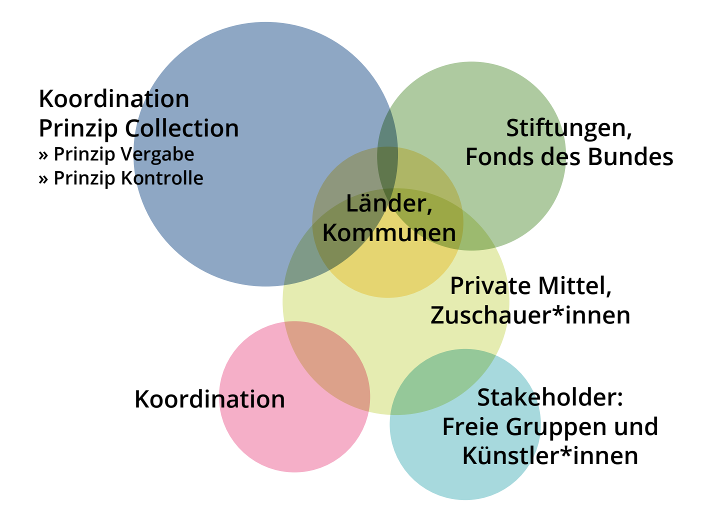
Im Zentrum der weiteren Überlegungen könnte die Gründung einer Förder- und Entwicklungsbank für den Kultursektor nach dem Modell der *Kreditanstalt für Wiederaufbau* (KfW) stehen. Diese macht seit Langem hervorragende Erfahrungen mit der Förderung hochsubventionierter Projekte, Programme und Strukturförderungen in der Entwicklungshilfe. Eine Kulturbank würde in diesen Sektoren agieren:

- » allgemeine und individuelle Projektförderung,
- » thematische Programmförderung,
- » Strukturförderung,
- » institutionelle Förderung,
- » Beratung und Förderbegleitung.

Der Vorteil eines Bankmodells besteht darin, dass es als **Kapitalsammelstelle** für die gesamte Kulturlandschaft dienen und für temporär nicht genutzte Mittel auch sichere Anlagemöglichkeiten generieren kann. Das heißt, Fördermittel kommen prinzipiell von öffentlichen und privaten Stellen, wobei private und öffentliche Fonds als Vorformen einer Bank in ihren Bereichen die Mittelaufnahme bündeln sollten. So könnte die deutsche Wirtschaft einen **Kulturfonds** auflegen, in dem 25 % ihrer für die Kultur vorgesehenen Mittel in einem unabhängigen Fonds eingesetzt werden. Dieser gibt sich thematische Schwerpunkte, die von Jahr zu Jahr auf Empfehlungen einer unabhängigen Jury auch variieren können. Ein weiteres Viertel sollte in den Bereichen eingesetzt werden, die gemeinsam als Schwerpunktbereiche der Kultur identifiziert werden. Hierfür bedürfte es dringend eines **Bundeskulturentwicklungsplans**, der eine konzeptionelle und inhaltliche Vorlage für den Wirtschaftsplan des BKM im Haushaltsplan 04 der Bundesregierung ist. Die anderen Mittel können vorerst frei eingesetzt werden.

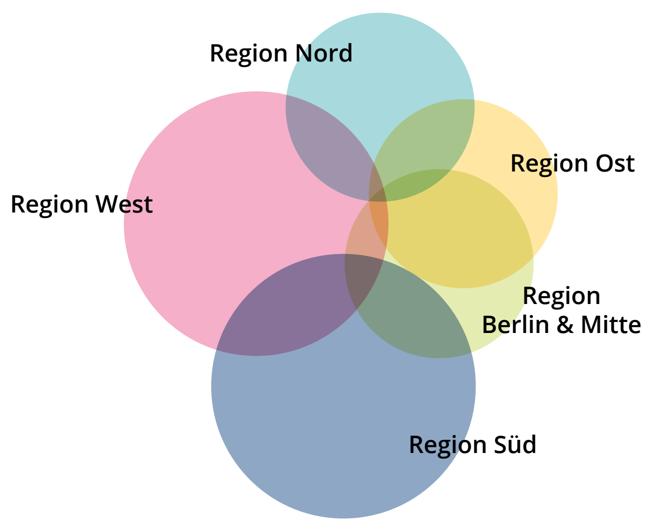
Eine **Kulturförder- und Entwicklungsbank** ist eine mögliche Option. Es kann sich alternativ um eine mögliche Fusionierung der genannten Fonds oder um einen verlängerten Arm der staatlichen Exekutiven handeln, die die Mittel ausreichen, weitere sammeln, Daten erheben und auswerten darf. Dies würde dem Modell einer erweiterten Antragsstelle folgen, die allerdings deutlich weniger unabhängig und objektiv arbeitet als ein Bankmodell. Aufgrund der sehr langen reformlosen Zeit und der vielen verlorenen Jahre, in denen sich Fördersysteme strukturell nur marginal verändert haben, ist eine unabhängige Förder- und Entwicklungsbank dennoch klar zu favorisieren, weil hier über längere Zeiträume gesehen eine deutlich größere Fachexpertise und starke, nachhaltige Kompetenzen aufgebaut werden können, die in der Politik aufgrund von häufigem Personalwechsel auf allen Ebenen der Legislativen und Exekutiven nicht nachhaltig abgesichert werden können. Die strengen Regularien einer Kulturförder- und Entwicklungsbank sind allerdings

ein sehr wichtiger Vorteil bei der Abwägung der verschiedenen Modelle, weil z. B. das Bundesamt für Finanzaufsicht (BAFIN) klare Regeln für das Wirken und die Aufsicht von Banken setzt, sodass die Güte der Mittelverwendung jederzeit genau geprüft und Ratings für alle erfolgten Projekte vergeben werden, auf deren Basis Lerneffekte jederzeit wieder in das System zurückgespeist werden können. Hinzu kommen strenge Kriterien für die Arbeit der Vorstände und Aufsichtsräte.



GRAFIK 5: Entwicklungsbank Kultur mit Trägergruppen und zentralen Funktionen

In einem **dritten Schritt** müsste die zentrale Ebene durch **dezentrale Filialen** in den Großregionen des Landes ergänzt werden, um die Antragsfähigkeit zu verbessern und vor allem um aus den **Verteilungskämpfen und Kämpfen um Deutungshoheit** zwischen den Kommunal- und Senats-Verwaltungen, den Landesverbänden der Freien und den Freien Akteur*innen herauszuhalten. Die bislang vorherrschende, gefühlte Ungerechtigkeit bei der Vergabe von Mitteln, bei der Besetzung von Jurys und von Spitzenpositionen in den Verbänden könnte völlig eliminiert werden.



GRAFIK 6: Dezentralisierung der Entwicklungsbank für Kultur in fünf Großregionen

Die derzeit vorherrschende Aufteilung zwischen Projekt-, Institutioneller und Exzellenz-Förderung[4] wird von den meisten Interviewpartner*innen und von den Akteur*innen der Freien Szene weder als zeitgemäß noch als ausreichend oder zukunftsfähig betrachtet, woran sich die Frage anschließt: **Wie müssten die Fördermodelle aufgebaut sein?**

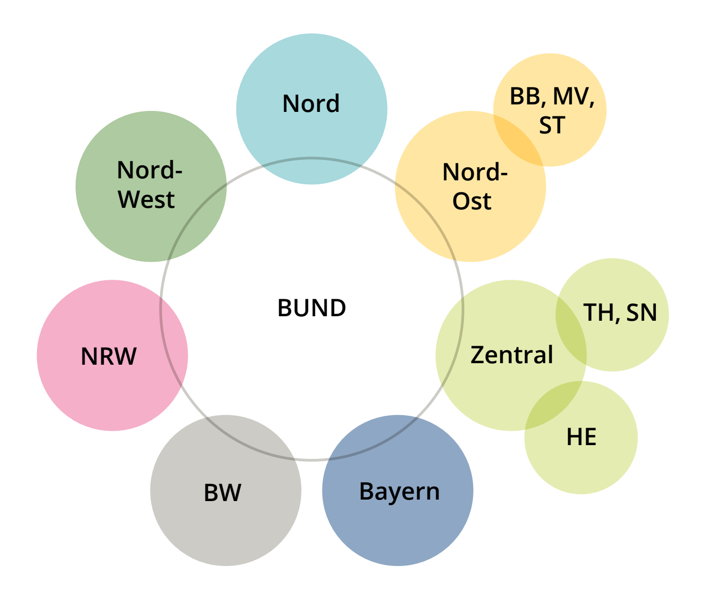
Die bislang **starre Kategorisierung** ist demnach aufzubrechen und in ein überregional einheitliches, aber gleichzeitig **fluides Vergabesystem** umzugestalten. Mit diesem ließen sich angepasste und maßgeschneiderte Finanzierungs- und Beratungsangebote entwickeln, die sich viele Gruppen wünschen und wodurch auch die Kombinationen verschiedener Fördertypen möglich wären, die auch Aspekte einer strukturellen Entwicklung unterstützen. Diese ist bislang in kaum einem Fördertyp mitbedacht worden, obwohl zukünftig eine ganzheitliche Lösung ohne **strukturelle Förderung** kaum mehr möglich sein wird. Hier wird es dann darauf ankommen, eine künstlerische, administrative und strukturelle Entwicklung zu kombinieren.

4 Derzeit ist jeder Fördertyp in jedem Bundesland mit einer anderen Bedeutung und anderen Förderkonditionen verbunden.

Instrument 5:
Eine Qualitätsagentur für die Darstellenden Künste

Regelmäßige Qualitätskontrollen und Evaluationen gehören wie der Einsatz von modernen Feedbacktechniken zu den wesentlichen Instrumenten einer ganzheitlichen Förderarchitektur in der Kulturpolitik, mit denen nicht nur die geförderten Tranchen der Gruppen und Künstler*innen oder die Verwendung der Subventionen für Projekte und institutionelle Förderungen auch der öffentlichen Theater, sondern auch die Förderarchitektur selbst jährlich einer Evaluation unterzogen werden sollte. Hierbei geht es nicht nur darum, die **Reibungslosigkeit** der eingesetzten Instrumente und deren Zusammenspiel zu untersuchen, sondern auch deren Wirksamkeit angesichts der vorhandenen Potenziale einzuschätzen und daraus die richtigen Schlussfolgerungen zu ziehen, wie auch die Perspektiven für die nächsten Entwicklungsschritte und/oder mögliche Korrekturen zu erarbeiten und entsprechende Implementierungsschritte vorzuschlagen, mit denen Korrekturen und Reformen greifen können und die entsprechenden, hierfür notwendigen Abstimmungs- und Informationswege sofort in Gang gesetzt werden. Damit wird die Qualitätsagentur das Herz der neuen Förderarchitektur.

Hier könnte ein **bundesweites Netz einer Qualitätsagentur für die Darstellenden Künste** seine Arbeit aufnehmen, das in jeder der fünf Großregionen einen Sitz und eine Stimme im Gesamtnetzwerk hat. Der Bund stattet diese Agentur mit ausreichenden Fördermitteln aus. Jede Region sitzt mit je einer Vertreter*in der Landeskulturpolitik und der *Stakeholder* aus den Reihen der Darstellenden Künste im Aufsichtsgremium der Agentur, die von einem mehrköpfigen Vorstand geleitet wird. Diese kann zusätzlich und bei Bedarf auch durch beratende Expert*innen unterstützt werden, die ihr Wissen temporär einbringen und die Arbeit des Vorstandes und der Aufsichtsgremien unterstützen.



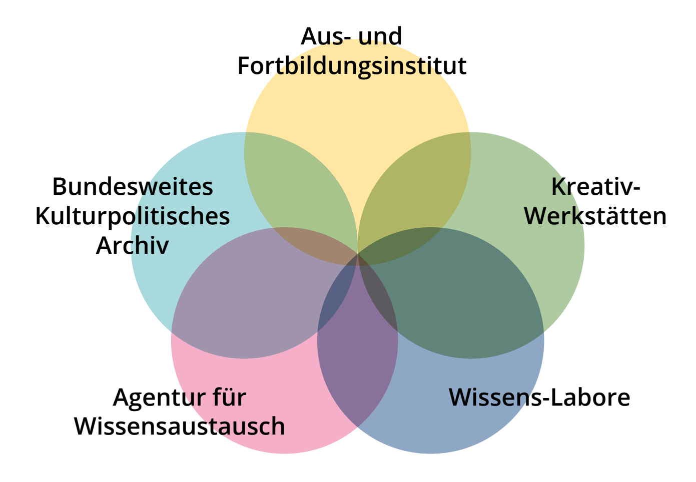
GRAFIK 7: Regionaler Aufbau einer Qualitätsagentur für die Darstellenden Künste

Instrument 6:
Stakeholder-Monitor

Mit einer *Stakeholder*-Orientierung sollen alle Bezugsgruppen des Theaters genau analysiert und beurteilt werden, um später Kontakt zu ihnen aufnehmen und eine koordinierte und informierte Anbindung absichern zu können. Das Ziel ist die **Einbettung** der Theater und der Freien Gruppen und Künstler*innen in die Polis. Hinzu kommt, dass immer auch der wichtigste Schritt gegangen werden muss, die *Stakeholder* transparent und vollständig zu informieren und sie an der Entwicklung der Instrumente teilhaben zu lassen. Zielstellungen sind hier die **Entwicklung von und die Zusammenarbeit** mit *informierten Publika* und weitergehend mit *informierten Stakeholdern*. Denn nur so kann auch eine zielführende wechselseitige Unterstützung erfolgen. Ein von den Verbänden, vom Bund, den Ländern und Kommunen gemeinsam getragenes und finanziertes Institut, ein sogenannter **Stakeholder-Monitor**, könnte alle hierfür nötigen Kapazitäten, Aufgaben und Maßnahmen bündeln und bei Anfrage der jeweiligen Gruppen und Künstler*innen abrufen.

Instrument 7:
Institut für Lebenslanges Lernen

Für eine **neue Förder- und Beratungsarchitektur** müssen die hierfür zuständigen Akteur*innen auf allen kulturpolitischen Ebenen und in allen entsprechenden Institutionen ständig aus- und fortgebildet werden. Nur so können sie auf höchstem Niveau mit den Partner*innen in den Künsten und der Kultur, und hier insbesondere in den Darstellenden Künsten arbeiten und kooperieren sowie sich miteinander austauschen und weiterentwickeln. Hierfür braucht es gezielte Anreizsysteme für ein **lebenslanges Lernen**, indem jede aktiv lernende Akteur*in oder Organisation mit verbesserten Beratungsangeboten und Zugangsmöglichkeiten zu Ressourcen belohnt wird.



GRAFIK 8: Teile des Instituts für Lebenslanges Lernen in der Kulturpolitik.

Diese Instrumente können von allen Mitgliedern der deutschen Kulturpolitik und der Darstellenden Künsten genutzt werden, wobei es der Agentur darauf ankommt, dass die Instrumente gleichmäßig genutzt werden und koordiniert miteinander in den Wirkungskreislauf der Förderpolitik in den Darstellenden Künsten eingreifen.

7 Bundesweites Fördermodell

Diese Instrumente können von allen Mitgliedern der deutschen Kulturpolitik und der Darstellenden Künste genutzt werden, wobei es der Agentur darauf ankommt, dass die Instrumente gleichmäßig genutzt werden und koordiniert miteinander in den Wirkungskreislauf der Förderpolitik in den Darstellenden Künsten eingreifen.

Entscheidend sind wie immer der *politische Wille* und die Finanzierung dieses Vorhabens, das zu einem wesentlichen Qualitätsschub für die Darstellenden Künste und zu einer großen existenziellen und künstlerischen Sicherheit für die Künstler*innen führen könnte. Die Finanzierung kann durch die sukzessive Erhöhung der Finanzierungsanteile für die Freien Darstellenden Künste über staatliche Subventionen sichergestellt werden.

ÜBERSICHT 1: Bundesweites Fördermodell (Schmidt 2021)

EBENE	A 1- 5 Jahre	B 6 – 15 Jahre	C Ab 16 Jahren	P Pension
1 Lebensmodell	**1 A** **Grundfinanzierung**	**1 B** **GF PLUS**	**1 C** **G ++**	**1 D** **G +++**
Lebenshaltung	1.500 €/Monat	2.500 €/Monat	3.000 €/Monat	Künstler*innenrente
Nachweise von	Vorlage von drei Projekten	Nachweis der Jahre	Nachweis der Jahre	Pension Alternativ: Berufsunfähigkeit, chronische Krankheit, Pflegefall
Tätigkeits- und Lebensjahre als Künstler*in unter Anrechnung von Auszeiten	Nachweis der Jahre künstlerischer Arbeit unter Anrechnung von: - Mutterschaft, - Elternzeit, - Krankheit, - Ausbildung, - Qualifikation, - Pflege der Familie/ Partner*innen, - sozialer, kultureller oder kulturpolitischer ehrenamtlicher Tätigkeit	Nachweis der Jahre künstlerischer Arbeit unter Anrechnung von: - Mutterschaft, - Elternzeit, - Krankheit, - Ausbildung, - Qualifikation, - Pflege der Familie/ Partner*innen, - sozialer, kultureller oder kulturpolitischer ehrenamtlicher Tätigkeit	Nachweis der Jahre künstlerischer Arbeit unter Anrechnung von: - Mutterschaft, - Elternzeit, - Krankheit, - Ausbildung, - Qualifikation, - Pflege der Familie/ Partner*innen, - sozialer, kultureller oder kulturpolitischer ehrenamtlicher Tätigkeit	
2 Projekt- und Produktionsförderung	**2 A**	**2 B**	**2 C**	**2 D**
	Projektförderung nach Typen Klein – bis 10.000 € Mittel – bis 50.000 € Groß – bis 100.000 € Indiv. – ab 100.000 € **Kurze Projekte** (Faktor1) **Projekte von 3 – 6** (F 2) **Projekte über 6** (F3)	Projektförderung nach Typen Klein, Mittel, Groß	Projektförderung nach Typen Klein, Mittel, Groß	Ist nach Eintritt in die Pension jederzeit noch möglich

Einheitliche Nachweise bundesweit > Austauschbarkeit > Basisunterlagen überall verfügbar	Persönliche Unterlagen werden bei erster Antragstellung zentral erfasst und fortgeschrieben, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich	Persönliche Unterlagen liegen den zentralisierten Antragsstellen vor, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich	Persönliche Unterlagen liegen den zentralisierten Antragsstellen vor, nur noch Projektbeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich	Persönliche Unterlagen liegen den zentralisierten Antragsstellen vor, nur noch Projektpeschreibungen und Finanzierungsmodelle erforderlich
3 Qualifikationsförderung	**3 A**	**3 B**	**3 C**	**3 D**
	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u. a.)	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u. a.)	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u. a.)	Kurze Aus- und Fortbildungen, Workshops, Weiterbildungen, Qualifikationen (MA, PhD u. a.)
Erzielt werden Qualifikationspunkte Pflichtprogramme werden finanziert	**Qualifikationspunkte** (60 P = 60 h/Jahr) Zuschuss- und Stipendienmodelle	**Qualifikationspunkte** (20 P = 20 h/Jahr) Zuschuss- und Stipendienmodelle	**Qualifikationspunkte** (10 P = 10 h/Jahr) Zuschuss- und Stipendienmodelle	Zuschuss- und Stipendienmodelle
4 Institutionelle Förderung	**4 A**	**4 B**	**4 C**	**4 D**
	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen Freien Theatern	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen Freien Theatern	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen Freien Theatern	Förderung von Institutionalisierungsprozessen bei Einzelkünstler*innen Gruppen
5 Mentoring-System Patenschaften	**5 A Mentoring-Phase**	**5 B Mentoring-Phase (Qualifikationszeit)**	**5 C Transferphase**	**5 D Transferphase (fakultativ)**
	Betreuung durch eine*n Mentor*in für die Phase A wird Pflicht	Betreuung durch eine*n Mentor*in für die Phase B ist fakultativ, kann aber als Qualifikationszeit angerechnet werden	**Geförderte aus Phase C** stellen ihr Wissen und ihr Know-how als Mentor*innen und Projektpat*innen zur Verfügung, wird als Transferzeit doppelt angerechnet	**Geförderte aus Phase C** können ihr Wissen und Know-how als Mentor*innen und Projektpat*innen fakultativ und bei Nachfrage zur Verfügung stellen

8 Ausblick

Die Angleichung der Systeme des öffentlichen und des freien Theaters gehört zu den wesentlichen zukünftigen Aufgaben, bevor über weitere Reformschritte nachgedacht werden sollte. Diese Angleichung muss finanziell, institutionell und strukturell gestaltet werden. Während der erste Aspekt fraglos ist und eine Erhöhung der Anteile für die Freien Darstellenden Künste in den Landes- und kommunalen Haushalten erforderlich macht, bestehen vor allem in den anderen beiden Bereichen verschiedene Möglichkeiten. Diese habe ich versucht, anhand eines starken ***institution building*** immer mit aufzuzeigen. Strukturelle Angleichungen sind weitaus diffiziler und bedürften eines größeren Rahmens, der den dieser Studie sprengt. *Institution building* bezieht sich auf den Aufbau und die Weiterentwicklung von transparenten und verantwortlichen Institutionen, die nach den Prinzipien einer ***good governance*** organisiert und geleitet werden. Im Falle der Darstellenden Künste geht es um den Aufbau einer starken und nachhaltigen Förderarchitektur, ohne die der Bestand und die Weiterentwicklung der Theater, Produktionshäuser, Festivals, Gruppen und Freien Künstler*innen zukünftig nicht mehr gesichert werden könnte.

Kulturpolitik darf kein starres und unbewegliches Feld der Politik sein. Es muss sich an der **Entwicklungsgeschwindigkeit** der kulturellen Felder, Künste und Themen der Kulturorganisationen messen lassen. Denn der Vorteil der Künste ist es ja gerade, dass sie sich oft mit Themenfeldern befassen, die aus Sicht der Gesellschaft häufig noch in der Zukunft liegen, oder in einer verborgenen »Falte«[5]. Die Künste können dabei helfen, neue Denkräume an den verborgenen Schnittstellen zwischen Gegenwart und Zukunft zu eröffnen. In diesem Sinne wäre es das übergeordnete Ziel aller vorgeschlagenen Maßnahmen und Instrumente, eine *neue Partnerschaft* zwischen Kulturpolitik und Darstellenden Künsten im Sinne eines *New Deal* zu errichten, die auf Augenhöhe eingerichtet wird, und die es zukünftig erlaubt, dass sich die Gruppen und Künstler*innen nicht mehr wie Bittsteller*innen vorkommen müssen, sondern wie Kooperationspartner*innen, die ihre feste monatliche Unterstützung abholen, die als Subsistenzgrundlage für die Existenz der Künstler*innen dient, auf der wiederum mehrgleisig verschiedene Tranchen einer neuen Förderung aufgesattelt werden.

Die Studie hat viele wichtige und neue Ergebnisse und Erkenntnisse gezeitigt – an dieser Stelle einen großen Dank an die zum Teil namentlich genannten, zum Teil anonymisierten Interviewpartner*innen.

5 Deleuze, Gilles (1996): Die Falte. Frankfurt am Main.

»

Aus der Perspektive eines Künstler*innenkollektivs, das seit 20 Jahren in der Freien Szene produziert, ist unbestritten: Bei der Kulturförderung besteht Reformbedarf. Eine Erhöhung der Kulturbudgets für die Freie Szene und ein Ausbau der Förderarchitektur über den Bund sind dringend erforderlich. Runde Tische und Thinktanks sind gute partizipative Ansätze, um bedarfsgerechtere Modelle und Perspektiven zu entwickeln. Die von Thomas Schmidt skizzierte »unabhängige Förder- und Entwicklungsbank« jedoch würde nicht nur die Mittelvergabe, sondern vor allem auch Macht und Einfluss zentralisieren. Statt zu vereinfachen, vereinheitlicht das Modell Förderinstrumente für eine Szene, die in ihren Arbeitsweisen, -strukturen und Bedarfen diverser nicht sein könnte. Dabei mangelt es besonders an Förderungen jenseits der Projektlogik. Prozessförderung und Stipendien sind dafür ein erster Schritt, eine Grundsicherung wäre ideal. Wir sprechen uns für Diversität und Nachhaltigkeit im Fördersystem und den Ausbau der Konzept(ions)förderung aus, die sowohl Strukturkosten und Einkommen als auch künstlerische Vorhaben über Jahre hinweg finanziert und anerkennt. Dies würde zu einer Reduzierung der zu bearbeitenden Anträge führen und auch das Konkurrieren um Einzelprojektförderungen vermindern. Eine Institutionalisierung von Freien Künstler*innen/Gruppen/Ensembles durch die Schaffung von Jahresetats würde die in der Studie eingeforderte Gleichstellung von öffentlichen Theatern und Freier Szene befördern.

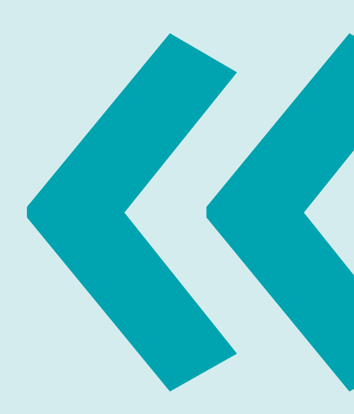
Caroline Farke und Sascha Sulimma

andcompany&Co., Berlin

«



Im Vergleich zu Förderinstrumenten der Kommunen und der Länder können die des Bundes nicht nur mehr Zeit, sondern auch übergreifende Freiräume zum Aushandeln von Ideen geben und so die notwendigen Transformationen vor Ort entlasten. Abstimmungen zwischen den Ebenen, wie sie verstärkt im Rahmen von NEUSTART KULTUR stattgefunden haben, sind dafür unerlässlich. Zugunsten einer Vielstimmigkeit der Freien Darstellenden Künste und um der Pflichtaufgabe Kunst und Kultur nachzukommen.



Prof. Dr. Julius Heinicke & Johanna Kraft, Universität Hildesheim

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit

Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene

Julius Heinicke und Johanna Kraft

1 Einleitung

Projekte und Vorhaben in den (Freien) Darstellenden Künsten werden auf Bundesebene von verschiedenen Institutionen gefördert. Die Studie untersucht, welche kulturpolitischen Aufträge diese Institutionen erfüllen, welche thematischen Schwerpunkte sie vertreten und auf welche Art und Weise sie sich gegenseitig ergänzen. Es werden Institutionen, Vereine, Organisationen und Veranstalter*innen, die Projekte der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene unterstützen und fördern, betrachtet: Die Kulturstiftung des Bundes (KSB) und das Goethe-Institut benennen in ihrem Stiftungs- und Vereinszweck die Unterstützung von für den Bund relevanten Kulturprojekten. Der Fonds Darstellende Künste (*Fonds*), der Bundesverband Freie Darstellende Künste (*BFDK*) und der Dachverband Tanz Deutschland e. V. (DTD) sowie das Nationale Performance Netz (NPN) / Joint Adventures und Diehl+Ritter engagieren sich ebenfalls bundesweit.

Aufgrund der Geschichte der Kulturförderung in Deutschland und der gegenwärtigen Herausforderung für die Freien Darstellenden Künste bewegt sich die Studie innerhalb mehrerer Spannungsfelder. Das Grundgesetz formuliert in Artikel 30 hinsichtlich der inländischen Kulturförderung deutlich die Zuständigkeit der Länder und Kommunen, der Bund ist dagegen für die auswärtige Kulturpolitik zuständig (Artikel 33). Dies wird im Koalitionsvertrag von 2018 noch einmal bekräftigt: »Im Sinne des kooperativen Kulturföderalismus stimmen wir die Kulturförderung des Bundes verstärkt mit den Ländern ab. Die Kulturhoheit liegt bei den Ländern.«[1] Die Gründung der KSB im Jahre 2002 brachte einige Vorbehalte seitens der Länder und Kommunen mit sich, da diese ihre Hoheit über Kunst und Kultur im Sinne des Kulturföderalismus bedroht sahen. Diese kritischen Stimmen scheinen, wohl auch aufgrund der offenen und verschiedene Akteur*innen einbindenden Arbeitsweise der KSB, nach und nach zu verstummen, doch ist der Länder-Bund-Konflikt keinesfalls gelöst. So zeigt sich auch bei den Coronanothilfen, dass die Länder und Kommunen zwar von den Bundesprogrammen profitieren, jedoch insbesondere in der ersten Phase des Programms NEUSTART KULTUR nur teilweise in die Entscheidungsprozesse eingebunden wurden und nun vor der Herausforderung stehen, dass es sich um eine einmalige Förderung handelt, welche die Kulturlandschaft nicht langfristig sichern kann. Für diese Studie stellen sich auch Fragen der Deutungs- bzw. Diskurshoheit: Welche Themen begründen eine Förderung seitens des Bundes, welche erscheinen für diese Ebene relevant? Neben dieser inhaltlichen Begründung sticht immer wieder eine künstlerisch-qualitative Bewertung hervor. Eine bundesweite Förderung wird oftmals mit überregionaler künstlerischer Qualität begründet, welche mittels der verschiedenen Expert*innen in den Jurys festgestellt wird. So stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien künstlerische Qualität bewertet wird.

1 CDU, CSU und SPD (2018): Ein neuer Aufbruch für Europa – Eine neue Dynamik für Deutschland – ein neuer Zusammenhalt für unser Land. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD. 19. Legislaturperiode. 163.

Um die in dieser Ausgangslage entstehenden Herausforderungen und Fragen diskutieren und den Spannungsfeldern auf unterschiedlichen Ebenen begegnen zu können, gliedert sich die Studie in drei Teile:

- Aufgrund der Fokussierung von Themen innerhalb der Bundesförderung und dem Ziel der Studie, den Kanon zu betrachten, widmet sich der **erste Teil** den verschiedenen Inhalten und Themen und konturiert diese grob mittels diskursiver Verfahrensweisen innerhalb bundesweiter politischer und gesellschaftlicher Debatten.

- Der **zweite Teil** nimmt die verschiedenen Institutionen in den Blick und betrachtet die Art und Weise, wie thematische und inhaltliche Schwerpunktsetzungen generiert und verfolgt werden. Die Studie wertet hierbei Webseiten, Positionspapiere und Jahresberichte aus und ergänzt diese Verfahrensweise um empirische Methoden. So wurden mehrere Expert*inneninterviews mit Programmbeauftragten, Mitarbeiter*innen und Jurymitgliedern der Institutionen geführt.

- Der **dritte Teil** fasst die Ergebnisse der ersten beiden Teile zusammen, fragt nach Herausforderungen und entwickelt Perspektiven. Im Mittelpunkt steht dabei nicht nur die Frage, wie der thematische vielfältige Kanon durch die Bundesförderung nachhaltig garantiert oder auch verstetigt bzw. ausgebaut werden kann, sondern auf welche Art und Weise dies nachhaltig und im Zusammenspiel der unterschiedlichen Akteur*innen geschehen kann bzw. welche Rolle die Darstellenden Künste einnehmen.

2 Thematische Förderung: Relevanz auf Bundesebene

Förderungen durch Bundesmittel werden mit einer deutschlandweiten Relevanz begründet. Nach ausführlicher Betrachtung und Analyse des Feldes sind mehrere inhaltliche Schwerpunktsetzungen der Bundesförderung offensichtlich. Welche Diskurse und Debatten verbergen sich dahinter? Warum erscheinen diese Themenfelder für den Bund relevant? Warum werden sie innerhalb der Förderung der (Freien) Darstellenden Künste angewandt bzw. begründen diese? Mit Blick auf die verschiedenen Institutionen und deren Förderungen mit Bundesmitteln lassen sich folgende Schwerpunktfelder feststellen, aus welchen sich wiederum inhaltliche Themen erschließen lassen:

- internationale Orientierung;
- strukturschwache Regionen, neue Länder und ländlicher Raum;
- Entwicklung;
- künstlerisch, bundesweit und international relevante Qualität;
- Künstliche Intelligenz (KI);
- Kulturelles Erbe;
- Coronapandemie: NEUSTART KULTUR.

2.1 Internationale Orientierung

Internationale Projektarbeit ist sowohl in der Satzung der Kulturstiftung der KSB (Stiftungszweck) als auch des Goethe-Instituts (Vereinszweck) aufgeführt. Auch das NPN und der DTD geben an, internationale Koproduktionen zu fördern. Neben der Unterstützung von deutschen Künstler*innen im Ausland, unterstützen die Institutionen internationale Kooperationen, welche in Deutschland gezeigt bzw. erarbeitet werden. Ziel ist es einerseits, deutsche Produktionen im Ausland und auswärtige Produktionen in Deutschland zu präsentieren, andererseits jedoch auch, internationale Koproduktionen und dementsprechend den internationalen Austausch zu fördern.

Mit Blick auf die gegenwärtige Situation fallen vielseitige Programme, u. a. seitens des Goethe-Instituts, der Kulturstiftung des Bundes und des Nationalen Performance Netzwerks / Joint Adventures auf. So fördert das Goethe-Institut seit 2016 Kooperationen innerhalb des *Internationalen Koproduktionsfonds*:

> Mit dem *Internationalen Koproduktionsfonds* möchte das Goethe-Institut den uneingeschränkten internationalen und interkulturellen Künstleraustausch und dessen Reflexion unterstützen. Die Ermöglichung eines derartigen Austauschs und die damit einhergehende Vernetzung unter den Akteuren sind dabei ebenso wichtig wie die entstehenden Produktionen.[2]

Die Förderbedingungen setzen voraus, dass der Antrag von den auswärtigen Partner*innen gestellt und das Projekt dort auch präsentiert werden muss. Das Zeigen des Projekts in Deutschland stellt dabei lediglich eine Option dar, zudem werden Kooperationen mit »Transformationsländern« bevorzugt. Exemplarisch für diese Form der Kooperationen ist ein tendenziell postkolonialer Gestus, der Wissens- bzw. Kunstpraxis insbesondere von- und aufseiten der auswärtigen Partner*innen initiiert, um eine imperiale Arbeitsweise – wie sie beispielsweise Rustom Bharucha bereits in den 1990er Jahren internationa-

2 Goethe-Institut: Internationale Koproduktionsfonds. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/mus/ikf.html#accordion_toggle_20757478 [28.06.2021].

len Koproduktionen vorwirft – zu vermeiden.[3] In diesem Fahrwasser, doch in eine etwas anderen Richtung, bewegt sich das Programm *TURN 2: Für Künstlerische Kooperationen zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern* der KSB:

> Der Fonds gewährt auf Antrag Fördermittel für künstlerische und kulturelle Projekte, die im Rahmen von transnationalen Kooperationen mit Partnern aus afrikanischen Ländern zustande kommen und eine öffentliche Sichtbarkeit und Wirkung in Deutschland haben. **Die Projekte müssen mindestens einen afrikanischen Partner haben, können aber noch weitere internationale Partner einschließen.** Die Projekte sollen auch Veranstaltungen in den jeweiligen afrikanischen Partnerländern vorsehen.[4]

Der Schwerpunkt liegt in diesem Fall auf den deutschen Institutionen, die jedoch auch im Vergleich zu den Vorhaben der 1970er und 1980er Jahren Impulse von Kunstschaffenden afrikanischer Länder nicht nur aufnehmen, sondern in den Mittelpunkt rücken sollen. So kooperieren 2018 und 2019 die Kunsthallen Tübingen und Graz, das Iwalewahaus in Bayreuth und das Königliche Museum für Zentralafrika Tervuren (Belgien) in einer *TURN*-Förderung mit der Künstlervereinigung PICHA in Lubumbashi, um kongolesische Kunstgeschichten und -strömungen seit den 1960er Jahren zu präsentieren.[5] Obwohl vier der fünf Partner*innen europäische Institutionen sind, liegt der künstlerisch-inhaltliche Schwerpunkt bei der afrikanischen kooperierenden Partnerin. Die Programme des Goethe-Instituts und der KSB ändern somit bewusst die Agenda der künstlerischen Zusammenarbeit und versuchen, die Deutungs- und Diskurshoheit nicht in Deutschland, sondern bei den jeweiligen auswärtigen Partner*innen anzusiedeln, was als ein erstes deutliches Zeichen einer postkolonialen Reflexion im Bereich internationaler Kooperationen gelesen werden kann. Zusammenfassend fällt mit Blick auf die Initiativen des Bundes für das Internationale Kulturschaffen auf, dass sich in den letzten Jahrzehnten die Schwerpunktsetzungen verändert haben. Gegenwärtig wird großer Wert auf die aktive Einbindung und Sichtbarmachung bzw. Entscheidungshoheit der auswärtigen Partner*innen gelegt, was sich sowohl in den Förderprogrammen des Goethe-Instituts als auch der KSB widerspiegelt. Darüber hinaus engagiert sich die Bundesförderung über die KSB innerhalb des Ansinnens, in den Institutionen der Kunstlandschaften »postkoloniale« Wandlungsprozesse zu initiieren, d. h. Strukturen zu schaffen, die es ermöglichen, dass ein größerer Anteil von bis dato im Kunstbetrieb eher marginalisierten kulturellen und gesellschaftlichen Gruppen, beispielsweise mit Flucht- und Migrationsgeschichte, Zugang zu Leitungs- und Entscheidungsebenen erhalten und sich die Programmentwicklungen und Abläufe auch dementsprechend ändern.

Es kann durchaus behauptet werden, dass Verfahrensweisen der Auswärtigen Kulturpolitik, welche seit langer Zeit bewusst zunächst inter- und später transkulturell arbeiten, in inländischen Kontexten Anwendung finden und auf diese Weise das Aufgabenfeld des Bundes, welches für die internationale Kulturpolitik zuständig ist, ins Gebiet des Kulturföderalismus der Länder eindringt, die wie bereits erwähnt die inländische Kulturpolitik federführend gestalten.

2.2 Strukturschwache Regionen, Neue Länder und ländlicher Raum

Ein weiterer Schwerpunkt, der sich bei der Bundesförderung herauskristallisiert, bezieht sich auf spezifische definierte Räume wie »strukturschwache Regionen«, »Neue Länder« und den »ländlichen Raum«. Obwohl verschiedene Studien zurecht darauf hinweisen,[6] dass sich hinter den Bezeichnungen ganz unterschiedliche Phänomene und Strukturen verbergen und eine Gleichsetzung wenig Sinn ergibt, soll hier den Versuchen des Bundes und seiner Förderinstitutionen nachgegangen werden, Regionen nach bestimmten Aspekten zu kategorisieren und sie daraufhin in den Förderkanon aufzunehmen bzw. eine Aufnahme zu begründen. Die KSB greift diese Schwerpunkte auf, was beispielsweise mit dem *Fonds Neue Länder* oder *TRAFO – Modelle für Kulturen im Wandel* sichtbar wird. Bis 2019 wurden vor allem Theater, Museen, Kinos, Kunstvereine und vielerlei bürgerlich-kulturelle Initiativen in den ostdeutschen Ländern unterstützt. Auch die Freien Darstellende Künste wurden mit Projekten wie der *Kulturfabrik Hoyerswerda*, dem *Projekttheater Dresden* oder *raum4* in Leipzig gefördert. Ein thematisch-inhaltlicher Schwerpunkt ist jenseits der Stärkung ostdeutscher Initiativen nicht erkennbar, was die Offenheit des Programms unterstreicht. Mit Blick auf die Karte der geförderten Anträge fällt jedoch auf, dass Projekte über alle ostdeutschen Länder verteilt gefördert, jedoch in den

3 Bharucha, Rustom (1993): Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture. London. 2. Aufl. 40.

4 Kulturstiftung des Bundes: TURN. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/turn2_kuenstlerische_zusammenarbeit_zwischen_deutschland_und_afrikanischen_laendern.htm [20.03.2022].

5 Ebd.

6 Kegler, Beate (2020): Wurst und Spiele. Lernen vom Land? Gemeinwesengestaltung von allen für alle. In: Heinicke, Julius / Lohbeck Katrin: Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung, München. 61–78.

Ballungszentren (Leipzig, Magdeburg, Potsdam, Dresden, Halle, Erfurt, Weimar, Rostock) besonders viele davon unterstützt wurden.

Neben der gezielten Recherche und Benennung als »strukturschwachen« und »ländlich geprägten« Regionen geht es hier eher um Transformations- und Wandlungsprozesse bereits bestehender Strukturen, wobei die Freien Darstellenden Künste ebenfalls eine Rolle spielen, beispielsweise die Theaterwerkstatt im Projekt *Stadt. Land. Im Fluss* des Landestheaters Tübingen und des Lindenhofs Melchingen. Auffallend bei dieser Förderlinie ist die innovative Kraft, die ihr zugesprochen wird. Sie wurde nicht nur extern evaluiert, sondern aus ihr heraus sind Workshops und andere Formate entstanden, um »Handlungsempfehlungen« und Impulse zu geben. So erwähnt der Jahresbericht der KSB, dass das Bundesministerium für Wirtschaft und Energie (BMWi) hieraus Ideen für das Förderprogramm »Ländliche Entwicklung« übernommen hat, was beachtenswert erscheint, da hier andere Bundesministerien Ideen und Initiativen aus künstlerischen und kulturellen Programmen übernehmen, sich also die Entscheidungs- bzw. Impulshierarchie in diesem Fall umgedreht hat.

Auch der *Fonds* unterstreicht mit dem Programm GLOBAL VILLAGE PROJECTS nicht nur die Stärkung kultureller Strukturen der jeweiligen Räume, wie es ebenso *TRAFO* hervorhebt, sondern insbesondere die bundesweite und überregionale Strahlkraft der Projekte. Im Mittelpunkt stehen hier weniger Institutionen, sondern die künstlerischen Projekte selbst. Im Theater am Rand in Zollbrücke / Oderaue wurde 2018 ein Text von Theodor Fontane, der sich auf die Region bezieht, neu interpretiert und inszeniert. Die Produktion beinhaltete beispielsweise Filmsequenzen, die an den Originalschauplätzen gedreht worden waren.[7] An diesem Beispiel wird die Zielsetzung des *Fonds* sichtbar, nicht nur Produktionen in ländlichen Räumen zu unterstützen, sondern diejenigen auszuwählen, deren regionale Expertise und Bezüge bundesweite Relevanz oder Anerkennung genießen können. Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass die Fokussierung auf bestimmte Räume (strukturschwache Regionen, Neue Länder, ländliche Räume) in meist historisch gewachsenen strukturellen bundesweiten Unterschieden verschiedener Regionen begründet liegt und mittels Kulturarbeit diese Räume gestärkt werden sollen. Worauf sich diese Unterstützung auswirkt, wird dabei in den jeweiligen Projekten und Initiativen unterschiedlich definiert.

7 Fonds Darstellende Künste: Erfahrungsberichte. URL: https://www.fonds-daku.de/beratung/erfahrungsberichte-2/ [01.07.2021].

2.3 Entwicklung

Förderinitiativen, welche regionale Schwerpunkte auf beispielsweise strukturschwache Räume setzen, agieren auf dem Themenfeld Entwicklung und Transformation. Die KSB definiert in ihrem Jahresbericht 2019 »die kulturelle Entwicklung von Regionen« und die »kulturelle Entwicklung von Kulturinstitutionen« als strategische Ziele.[8] Auch das Goethe-Institut kooperiert in einigen Projekten – beispielsweise im Bereich Gastspiel – innerhalb der sogenannten »Entwicklungszusammenarbeit«.[9] In beiden Fällen wird Kunst- und Kulturschaffen national und international für bestimmte Strategien der »Entwicklung« eingesetzt, die meist politisch motiviert ist. Gleichwohl erarbeiten zurzeit sowohl das Auswärtige Amt als auch das Goethe-Institut Arbeitsweisen und Modelle, um die neokolonialen Strukturen, die der Begriff Entwicklung mit sich bringt, zu überwinden. So werden beispielsweise verstärkt regionale Expert*innen in die Programmentwicklung einbezogen, sodass diese nicht federführend von den Akteur*innen des Globalen Nordens, sondern von Akteur*innen in den jeweiligen Partner*innenländern gestaltet wird.[10] Dieser Perspektivwechsel verdeutlicht sich auch in einer jüngst vom Goethe-Institut, der Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit (GIZ) und dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) herausgegebenen Studie: »Außenblick. Internationale Perspektiven auf Deutschland in Zeiten von Corona«.[11] Hier kommen in erster Linie die internationalen Partner*innen zu Wort und bewerten und interpretieren die Situation in Deutschland in Zeiten von Corona. Auch das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) spricht von einem »Paradigmenwechsel«, der sich in der Definition der »Entwicklungspolitik« niederschlägt:

> Die afrikanischen Staaten haben sich für die notwendige sozialökonomische Transformation eine hoch ambitionierte Agenda gesetzt, die danach strebt, dass Afrika bis 2063 »ein wohlhabender Kontinent mit den Mitteln und Ressourcen sein soll, seine eigene Entwicklung voranzutreiben, mit nachhaltiger und langfristiger Verantwortung für seine Ressourcen.« (Ziel 1 der Agenda 2063 der Afrikanischen Union). Um Afrika bei der Umsetzung dieser Entwicklungsagenda zu unter-

8 Bundeskulturstiftung: Jahresbericht 2019. 16.

9 Goethe-Institut: Gastspiele in Deutschland. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/gas.html [12.07.21].

10 Vgl. Unterkapitel 3.1 zum Goethe-Institut.

11 Goethe-Institut / Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit / Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.) (2021): Außenblick. Internationale Perspektiven auf Deutschland in Zeiten von Corona. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/pub/aus.html [13.07.2021].

stützen, bedarf es einer neuen Form der Zusammenarbeit, einer politischen Partnerschaft auf Augenhöhe als Unterstützungsangebot für seine eigene Agenda. Afrika braucht afrikanische Lösungen. Das Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (BMZ) hat daher seine Zusammenarbeit mit Afrika neu ausgerichtet.[12]

Die wenigen Sätzen lassen erahnen, dass die Ziele der Zusammenarbeit mit Afrika in dieser Neuausrichtung von den afrikanischen Akteur*innen selbst erarbeitet und vorgeschlagen werden.

Bezüglich des inländischen Kontextes stellt sich die Frage, ob »Entwicklung« ebenfalls als eigenständiger Wandel oder als Teil einer im Vorfeld festgelegten politischen Strategie verstanden wird. Mit Blick auf die Projekte der KSB fallen unter das Themenfeld Entwicklung Vorhaben, welche kulturelle Gestaltung in den jeweiligen Regionen fördern. So beschreibt der Jahresbericht 2018 im Kontext der Förderinitiative *Neue Länder*: »Die potenziellen Projektträger werden intensiv beraten, um Vorhaben zu entwickeln, die ihr kulturelles Engagement stärken und verstetigen können. Dieses Vorgehen setzt an den Selbstorganisations- und Gestaltungspotenzialen sowie den Bedürfnissen lokaler Akteure an […]«[13] Auch hier löst sich der Begriff »Entwicklung« aus tradierten Strukturen, die klare Ziele im Vorfeld formulieren, sondern wendet sich eher »selbstbestimmten« und »selbst gestalteten« Formaten zu, welche die eigenen Wünsche und Bedürfnisse in den Mittelpunkt rücken. Die Diskussion, ob der Begriff »Entwicklung« weiterhin diese Prozesse beschreiben kann oder eventuell der gegenwärtig inflationär gebrauchte Begriff der »Transformation« sinnvoller erscheint, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.[14] Tatsächlich beschreiben alle bisher genannten Organisationen und Institutionen im Kontext der Entwicklung Transformationsprozesse und fordern daher weniger eine Form von Entwicklung als die Notwendigkeit der Transformation.

2.4 Künstlerisch, bundesweit und international relevante Qualität

In der Betrachtung der verschiedenen Programme, welche die Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene fördern, wird deutlich, dass es nicht nur inhaltliche, sondern auch ästhetische Schwerpunkte gibt. Der *Fonds*, das NPN und das Goethe-Institut betonen beispielsweise die Relevanz der künstlerischen Qualität für den nationalen bzw. internationalen Kontext. Der *Fonds* beschreibt das Ziel der Konzeptionsförderung, »herausragende Ansätze der Darstellenden Künste bundesweit hervorzuheben und einem größeren Publikum zugänglich zu machen.«[15] Nachwuchskünstler*innen können sich für internationale Projekte beim Goethe-Institut bewerben, wenn sie eine Einladung eines »professionellen Veranstalters im Ausland« erhalten haben.[16] Das NPN erwartet von den Antragstellenden der *Gastspielförderung Tanz* laut den Förderkriterien »anerkannte künstlerische Qualität, de[n] zukunftsweisende[n], ggf. experimentelle[n] Charakter der Produktion, sowie die überregionale Bedeutung und damit verbundene Bereicherung des Tanzangebots durch das Gastspiel in der Region.«[17] Meistens wird die »künstlerische Qualität« und »überregionale Bedeutung« durch eine Jury attestiert bzw. bewertet, deren Entscheidung somit maßgeblich ist und deren Zusammensetzung und ihre jeweiligen Expertisen auf diese Weise den Kanon bestimmen. Ein Positionspapier des BFDK fordert hier Parität und Vielfalt: »Bei der Beurteilung von Förderanträgen müssen paritätisch besetzte Jurys, mit ausgewiesener Expertise im Bereich der freien darstellenden Künste, eingesetzt werden, die auch die verschiedenen Spielarten repräsentieren.«[18] Dabei scheint auch hier der Wunsch nach objektiven Kriterien durch: »Antragsverfahren sollten standardisiert von unabhängigen Gremien begleitet werden, auf Basis von ausformulierten Förderrichtlinien und -kriterien. Im Idealfall wird die Arbeit eines Gremiums von einem Jurykommentar begleitet, sodass Entscheidungen transparent und nachvollziehbar sind.«[19]

Da die künstlerische Qualität für die Begründung der Bundesförderung eine entscheidende Rolle spielt und somit von den Jurys in ihrem ästhetisch-künstlerischen Urteil eine große Verantwortung ausgeht, erscheinen paritätische Besetzung (Hintergrund und Expertise), Trans-

12 BMZ: Zusammenarbeit mit Ländern in Afrika. URL: https://www.bmz.de/de/laender/marshallplan-mit-afrika [14.07.2021].

13 Kulturstiftung des Bundes: Jahresbericht 2019. 16.

14 Schneidewind, Uwe (2018): Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt am Main; Heinicke, Julius (2016): Theatre in Transformation. Was Deutschland von Südafrika lernen kann. In: Theater heute. 5. 75–76; Schneider, Wolfgang (et al.) (Hg.) (2019): Dispositive der Transformation. Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse. Hildesheim/Zürich/New York.

15 Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/konzeptionsfoerderung/ [08.07.2021].

16 Goethe-Institut: Nachwuchsförderung. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/nch.html [08.07.2021].

17 Joint Adventures: Gastspiele Tanz. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/gastspiele-tanz/ [08.07.21].

18 Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018b): Positionen des BFDK 2018. 7.

19 Ebd.

parenz in der Entscheidungsfindung und Standardisierung bzw. eine konkrete Beschreibung der Förderziele grundlegend. Mit Blick auf die Jurys ist durchgehend eine Vielfalt sichtbar, doch stellt sich bisweilen die Frage nach der Länge der Amtszeiten und wer die Jurymitglieder aus welchem Grund auswählt. Auch eine paritätische Besetzung wirft Fragen auf: Worauf bezieht sich diese? Auf das Genre, den jeweiligen Hintergrund oder bestimmte Erfahrungen, Expertisen und Perspektiven? Die Ziele und Aspekte der Förderung sind meist genau benannt, jedoch bleibt häufig offen, wie diese konkret künstlerisch umgesetzt werden sollen, was sicherlich mehr Möglichkeiten und Freiheiten für die Antragstellenden eröffnet, gleichzeitig jedoch den Spielraum der Jury stärkt, die Entscheidungen nicht immer nach Standards begründen kann. Ein standardisiertes Verfahren benötigt auch hinsichtlich künstlerischer Relevanz bzw. Qualität definierte Kategorien, was jedoch bei der Frage nach künstlerischer Qualität ein recht komplexes Unterfangen darstellt.

In diesem Kontext stellt sich die Frage, ob und inwieweit eine künstlerische Qualität, welche vom Bund gefördert werden soll, sich von anderen künstlerischen Qualitäten der kommunalen Förderung unterscheiden kann. Muss erstere über regionale Bezüge hinausgehen oder die Erfahrungen eines breiteren (internationalen) Publikums einbeziehen? Sollte sie besonders innovativ und richtungsweisend sein, und falls ja, wie äußert sich dies? Ist ein bestimmter Grad an künstlerischer Erfahrung oder auch Bekanntheit notwendig? Bereits diese wenigen Fragen verdeutlichen die Herausforderungen, welche im Zusammenhang von Begründungen anhand von künstlerischer Qualität innerhalb der Bundesförderung zutage treten. Sicherlich können Kriterien formuliert und je nach Jury dementsprechend bewertet werden, jedoch scheint hier eine Transparenz – auf welche Art und Weise künstlerische Qualität verstanden und bewertet wird – innerhalb der jeweiligen Förderrichtlinien notwendig.

2.5 Künstliche Intelligenz (KI)

Bereits der Abschlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages *Kultur in Deutschland* von 2007 stellt fest, dass zu den neuen Herausforderungen von Kultur im Kontext der Globalisierung Prozesse der Medialisierung gehören.[20] Fragen, die damit einhergehen, betreffen »den künstlerischen Werkbegriff, unsere Vorstellung von künstlerischer Kreativität ebenso wie unsere Wirklichkeitssicht, sie reichen von Problemen des Urheberrechts bis hin zur veränderten Rolle der Kulturen im globalisierten Kontext«[21]. Kunst und Kultur verändern sich durch Digitalität und den Einsatz von Künstlicher Intelligenz (KI). Vermehrt Aufmerksamkeit erlangte das Thema erst in den vergangenen Jahren. Zum einen wurde durch die Coronapandemie die Digitalisierung beschleunigt und die Digitalisierungsoffensive der Beauftragten für Kultur und Medien (BKM) ging gestärkt hervor, so etwa in dem Schriftstück *Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik in der Bundesregierung* der BKM.[22] Der Schwerpunkt liegt demzufolge auf dem Zugang zu Kunst und Medien, Vermittlung, Vernetzung und Verständigung.[23] Zum anderen gehört neben der Digitalisierungsoffensive zur digitalen Kultur der Beauftragen der BKM das Themenfeld KI. Seit 2018 ist KI ein Schwerpunktfeld der Bundesregierung und erhält durch die *Nationale Strategie Künstliche Intelligenz* mehr Aufmerksamkeit. 2019 stellte der Bund zum ersten Mal im Bundeshaushalt finanzielle Mittel für KI zur Verfügung.[24] Die *Nationale Strategie Künstliche Intelligenz* ist eine Initiative des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF), des BMWi und des Bundesministeriums für Arbeit und Soziales (BMAS). Es geht explizit darum, Deutschland als führenden Standort für KI auszubauen.[25] In diesem Strategiepapier werden zwölf Handlungsfelder der Nationalen KI-Strategie der Bundesregierung benannt. Das zwölfte lautet »Dialoge in der Gesellschaft führen und den politischen Handlungsrahmen weiterentwickeln« und besteht unter anderem aus dem Förderprogramm AUTONOM des *Fonds*.[26] Der *Fonds* greift das Thema KI auf, um Autonomie zu hinterfragen: Wer repräsentiert und wer macht Theater bzw. steht dahinter? Fragen nach Urheberrecht und die Position des*der Künstler*in sollen verhandelt werden. In der Ausschreibung geht es somit weniger um KI als ästhetisches Mittel, sondern als technisches Mittel. Eine Kleine Anfrage im Februar 2020 erkundigte sich nach dem Thema KI als Impulsgeber im Kulturbereich. Es wurde gefragt, welche Förderungen des Bundes im Bereich Kunst und Kultur bestehen, die die Schnittstelle zwischen KI und Kunst explizit fördern und nicht an ein festes Haus gebunden sind. Die Bundesregierung verweist einzig auf

20 Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages. Regensburg. 52.

21 Ebd.

22 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin.

23 Ebd. 60.

24 Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz (2018): Strategie Künstliche Intelligenz der Bundesregierung. URL: https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/1550276/3f-7d3c41c6e05695741273e78b8039f2/2018-11-15-ki-strategie-data.pdf?download=1. [10.09.2021]. 6.

25 Ebd.

26 Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz: 12. Dialoge in der Gesellschaft führen und den politischen Handlungsrahmen weiterentwickeln. URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [19.09.2021].

das Förderprogramm AUTONOM.[27] Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass KI als Themenschwerpunkt in den Freien Darstellenden Künsten auf Bundesebene bisher lediglich im Rahmen des Förderprogramms AUTONOM verhandelt wird. Es wird mehr gefragt, inwiefern sich künstlerisches Arbeiten durch KI verändert als danach, wie KI als ästhetische Ausdrucksform verwendet werden könne. Kann ein auf zwei Jahre angelegtes Programm sowohl als Impulsgeber für gesellschaftliche Prozesse und Debatten um KI und deren kritischer Begleiter dienen bzw. auch die Erwerbsgrundlage für innovative Kulturbetriebe sowie freischaffende Künstler*innen sichern?[28] Zwar wurde die *Nationale Strategie Künstliche Intelligenz* über ihren Wirkzeitraum hinaus verlängert. Das Programm AUTONOM bleibt jedoch einschlägig und lässt so verstärkt die Frage nach nachhaltiger Wirksamkeit und Relevanz offen.

2.6 Kulturelles Erbe

2003 hat die UNESCO das Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes ratifiziert. Deutschland trat dem Übereinkommen erst zehn Jahre später bei. »Musik, (Körper-) Sprache & Darstellende Kunst« wurden in die Liste des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen. Tanz und Theater erhalten seitdem eine besondere Wertschätzung als Teil kulturellen Lebens in Deutschland.[29] Weitere Meilensteine der UNESCO zum Thema Kulturelles Erbe sind die Überarbeitung des *Kulturschutzgesetzes* von 2016, welche das Bewusstsein für Koloniales Erbe aufnimmt[30] und die 2008 verabschiedete *Konvention zu Schutz und Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen*. Die BKM widmet dem Thema Kulturelles Erbe einen eigenen Schwerpunkt unter dem Titel *Erinnern und Gedenken*. Dazu gehören die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, Kulturelles Erbe der Deutschen im östlichen Europa, die Aufarbeitung der SED-Diktatur seit der Wiedervereinigung und nun auch deutsche Kolonialvergangenheit.[31] Das Verständnis von Kulturellem Erbe hat sich jedoch in den vergangenen Jahren immer wieder verändert und wurde neu definiert bzw. weitere Themen aufgegriffen. Kolonialismus als Teil des deutschen Kulturellen Erbes wurde im Koalitionsvertrag von 2018 erstmals zu einem Schwerpunkt. So wird zum einen über immaterielles und materielles Erbe vor allem in Museen und Archiven und dessen Aufarbeitung als Beitrag zu »unserer« Identität gesprochen. Zum anderen soll die Beschäftigung mit Kolonialismus in der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik ausgebaut werden.[32] Das Goethe-Institut als Player der Auswärtigen Kulturpolitik hat dem Themenkomplex des Kolonialen Erbes eine eigene Webseite gewidmet.[33] Beim Theatertreffen 2018 wurde im Programmpunkt *Unlearning History* angelehnt an Gayatri Chakravorty Spivaks »unlearning«[34] die Frage gestellt, welches Theater wie und von wem erzählt wird. 2011 hat die KSB das Programm *Tanzfonds Erbe* ins Leben gerufen, wodurch sich die Aufmerksamkeit für das Thema weiter steigerte. Insgesamt bestand der *Tanzfonds Erbe* acht Jahre. Diehl+Ritter übernahm die Projektträgerschaft als Folgeprojekt von *Tanzplan Deutschland*.[35] Es wurden Produktionen gefördert, die sich mit dem Kulturellen Erbe Tanz in Deutschland auseinandersetzten. Dabei ging es nicht darum, einen allgemeinen Kanon des Kulturellen Erbes Tanz festzulegen, sondern den Antragstellenden selbst die Auswahl zu ermöglichen und zu begründen, welche Tanzform als Kulturelles Erbe gewertet werden sollte.[36] Die Ausschreibung öffnete sich somit verschiedensten Ausdrucksformen des Tanzes, ohne zu werten, welche Tanzform Kulturelles Erbe sei und somit erinnert werden sollte. Gleichzeitig stellt sich in den Förderprogrammen die Frage, wer die Gruppen und Personen sind, die Zugang haben und somit Tanz als Kulturelles Erbe formulieren und Erinnerung schaffen. Darüber hinaus muss gefragt werden: Kann Kulturelles Erbe über-

27 Deutscher Bundestag (Hg.) (2020b): Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich. URL: https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [19.09.2021]. 2–6.

28 Deutscher Bundestag (Hg.) (2020a): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Dr. Anna Christmann, Erhard Grundl, Tabea Rößner, weiterer Abgeordneter und der Fraktion BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN – Drucksache 19/16708 – Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich: https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [23.09.2021].

29 Neumann, Bernd: Grußwort des Kulturstaatsministers (2013). In: Deutsche UNESCO-Kommission e. V.: (Hg): Übereinkommen zur Erhaltung des Immateriellen Kulturerbes. Bonn. 5.

30 Deutsche UNESCO-Kommission 2016: Neues Kulturgutschutzgesetz berücksichtigt UNESCO-Vorgaben Zustimmung durch Bundesrat. Meldungen vom 08. 07.2016. URL: https://www.unesco.de/kultur-und-natur/kulturgutschutz/neues-kulturgutschutzgesetz-beruecksichtigt-unesco-vorgabe [10.09.2021].

31 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020): Erinnern und Gedenken. Orte der Demokratiegeschichte. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin. 81–109.

32 CDU, CSU und SPD (2018): 154, 167–170.

33 Goethe-Institut: Latitude. Machtverhältnisse umdenken – für eine entkolonialisierte und antirassistische Welt. URL: https://www.goethe.de/prj/lat/de/udt.html [11.10.2021].

34 Spivak, Gayatri Chakravorty (2017): What Time is it on the Clock of the World? URL: https://time-issues.org/spivak-what-time-is-it-on-the-clock-of-the-world/ [09.10.2021].

35 Tanzfonds.de: Tanzfonds Erbe. URL: https://tanzfonds.de/ [26.09.2021].

36 Tanzfonds.de: Über uns. URL: https://tanzfonds.de/ueber-uns/ [26.09.2021].

haupt übertragen werden oder muss sich die getroffene Auswahl bewusster gemacht werden? Und von was wird eigentlich bei Kulturerbe gesprochen, wenn sich allein in den Sprachen Französisch, Englisch und Deutsch, alles drei Kolonialsprachen, das mit »Kulturerbe«, »Heritage« und »Patrimonie« Bezeichnete unterscheiden? Wer bestimmt hier die Deutung?[37]

2.7 Coronapandemie: NEUSTART KULTUR

Im Sommer 2020 wurde das größte Konjunkturpaket im Bereich Kultur in der Geschichte der Bundesrepublik mit dem Programm NEUSTART KULTUR als Reaktion auf die Folgen der Coronapandemie ins Leben gerufen. Die Bundesregierung stellte eine Mrd. € zur Verfügung, um einen Neustart der Kultur nach den Ausfällen durch den Lockdown zu ermöglichen. Dies entspricht der Hälfte des üblichen Jahreshaushaltes für Kultur der Bundesregierung.[38] Schwerpunkt bei NEUSTART KULTUR vom Sommer 2020 war zum einen der Neustart aller Kunst- und Kulturbereiche, zum anderen die Sicherung der kulturellen Infrastruktur Deutschlands sowie Erhalt und Neugründung von Beschäftigungs- und Erwerbsmöglichkeiten für Künstler*innen.[39] Die Vergabe der von NEUSTART KULTUR zur Verfügung gestellten Mittel erfolgt nicht durch die BKM, sondern wie vom Deutschen Kulturrat gefordert durch die bundesgeförderten Kulturfonds, Verbände etc. Hintergrund dieser Idee war es, bereits im Entwicklungsprozess der Förderprogramme potenziell Geförderte und deren Bedürfnisse zu hören und ihre Forderungen mit einzubringen. In keinem der Programme taucht die Notwendigkeit auf, dass Antragsstellende beispielsweise von bundesweiter Relevanz sein müssen oder bundeslandübergreifend gearbeitet werden müsse. Digitale Formate gelangen mehr in den Vordergrund. Auch Wiederaufnahmeförderungen sind ein neuer Bestandteil der Kulturförderung, dem bisher nur geringe Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Deutlich wird in den neuen Programmen der Bundesregierung zum Erhalt und Wiederaufbau der Kultur, dass sich die bisherigen Angebote verändert und der Situation angepasst haben. Neue Ansätze der Kulturförderung auf Bundesebene werden verfolgt, die bisher wenig Raum hatten. Es steht zum einem mehr Geld zur Verfügung, zum anderen werden nicht spezifische Themen gefördert, sondern Strukturen. Auch Digitalität erhält verstärkten Einzug in die Programme. Schwierigkeiten hatten bzw. wenig Beachtung fanden lange Zeit internationale Projekte. Ein hervorzuhebender Aspekt ist die gelungene Absprache über das Konjunkturpaket zwischen den Akteur*innen (Verbände, Fonds etc.). Der Einbezug von Ländern und Kommunen wurde jedoch vernachlässigt, so scheint es in Gesprächen und Diskussionen immer wieder durch. Der Bund hat eine bedeutende und dominierende Rolle in der Kulturförderung eingenommen.

Die Frage ist nur, was passiert danach? Wo sollen Länder und Kommunen in Zukunft das Geld hernehmen, das derzeit durch die Coronahilfen des Bundes ausgeschüttet wird? Wie können ohne die Hilfe des Bundes weiterhin die Strukturen, Kooperationsmöglichkeiten, Stipendiat*innenprogramme etc. aufrechterhalten werden? Wie sieht es mit den Räumen der Digitalität aus? Und wie verändern sich die Darstellungsformate durch diese neuen Räume? Bleibt noch Geld zum Produzieren oder fließt es ausschließlich in die Erhaltung von Strukturen? Wie nachhaltig sind die neuen Förderprogramme und -strukturen?

3 Vereine, Organisationen, Verbände und Unternehmen der Bundesförderung

In Folgenden werden exemplarisch ausgewählte Institutionen und Organisationen betrachtet, welche große Teile ihres Fördervolumens über Bundesmittel (BKM, Auswärtiges Amt und weitere Bundesministerien) bestreiten. Neben dem Goethe-Institut und der KSB, werden Diehl+Ritter, NPN und der DTD untersucht. In erster Linie wird analysiert, welche thematischen Schwerpunkte die Institutionen setzen, wie diese festgelegt und innerhalb der Auswahlprozesse umgesetzt werden und welche Rolle die Kommunikation mit dem Bund spielt. Es wird sich zeigen, dass die verschiedenen Akteur*innen ganz unterschiedliche Schwerpunkte setzen und mit vielfältigen Strategien arbeiten, um in den Kulturszenen Bundesmittel einzuwerben und dieses zu begründen.

3.1 Goethe-Institut

Die Themenfindungen des Goethe-Instituts werden von dessen besonderen Strukturen und Arbeitsweisen maßgeblich geprägt. Das Goethe-Institut ist als Mittlerorganisation ein zunächst vom Bund unabhängiger Verein, der jedoch einen Rahmenvertrag mit der Bundesrepublik (vertreten durch das Auswärtige Amt) abgeschlossen hat und zu großen Teilen aus öffentlichen Mitteln des Bundes

37 Swenson, Astrid (2007): »Heritage«, »Patrimoine« und »Kulturerbe«. Eine vergleichende historische Semantik. In: Hemme, Dorothee / Tauschek, Markus / Bendix, Regina (Hg.): Prädikat »HERITAGE«. Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen. Berlin. 53–74.

38 Die Bundesregierung (2021a): Aus Regierungskreisen. Der Podcast der Bundesregierung. Monika Grütters zur Situation der Kultur. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/gruetters-podcast-1845016. Minute 6:28 und 9:45 [01.08.2021].

39 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020a): Das 1-Millarde-Rettungs-und-Zukunftspaket für Kultur und Medien. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin. 15.

gefördert wird.[40] Im Gespräch mit Susanne Traub, stellvertretende Bereichsleiterin Tanz und Theater, wurde deutlich, dass das »Mitteln« – nicht nur als ein Ver-, sondern auch als Über- und Ermitteln – in Bezug auf den inhaltlichen Kanon der Förderungen grundlegend ist.[41] Die Struktur des Goethe-Instituts samt seiner Zentrale lässt eine deutliche Hierarchie in der Themenfindung und der Setzung von Inhalten vermuten. Jedoch setzt es, das wurde im Gespräch deutlich, in erster Linie auf die Inspiration und Ideen, welche in den unzähligen Kooperationen und Projekten innerhalb der vielen internationalen Institute entstehen. So kann zunächst die These formuliert werden, dass dieser Wissens- und Erfahrungsschatz jahrzehntelanger Arbeit geschützt wird, indem die Impulse nicht nur aus den hiesigen Beiräten und deren Mitgliedern heraus generiert werden, sondern das Netz der Mitarbeiter*innen weltweit, die Erfahrungen und Innovationen aus den regionalen Projekten, die Inspirationen der deutschen Künstler*innen in internationalen Kooperationen etc. eine Sammlung von Ideen, Überlegungen, Themen erschaffen, von denen ausgehend Schwerpunkte entwickelt werden. So entscheiden beispielsweise letztendlich die Leiter*innen vor Ort über Projektförderungen im Kontext von Tanz und Theater:

> Ansprechpartner für Projekte im Ausland sind die Goethe-Institute vor Ort. Sie entscheiden, ob bestimmte Projektvorhaben in ihre jeweilige Programmplanung passen. Bei Fragen steht der Fachbereich Theater und Tanz in der Zentrale des Goethe-Instituts gerne zur Verfügung.[42]

Mit Blick auf die Erfahrungskontexte der Menschen, welche in die Programmgestaltung involviert sind, lässt sich festhalten, dass diese durchaus divers sind. Traub beispielsweise arbeitete viele Jahre in der freien Performance- und Tanzszene. Die gegenwärtige Präsidentin des Goethe-Instituts, Carola Lentz, ist eine international anerkannte Ethnologin u. a. mit einem Schwerpunkt auf dem westlichen Afrika und wird vieles aus dieser wissenschaftlichen Perspektive sehen. Darüber hinaus hängen die Schwerpunktsetzungen in den jeweiligen Ländern auch von den Interessen und Kontakten der entsprechenden Leiter*innen und Mitarbeiter*innen ab. Die eigene Rolle und Position in diesen Auswahlprozessen wird jedoch, so der Eindruck, vermehrt reflektiert: Entscheidungen werden zwar getroffen, doch nach einer weniger im Vorfeld vorbestimmten Hierarchie, sondern eher in einem offenen Prozess.

Die jeweiligen Mitarbeiter*innen in den internationalen Büros und der Zentrale in München reflektieren die Impulse aus den jeweiligen Szenen und Projekten oder fordern Akteur*innen in bestimmten Regionen direkt auf, Inhalte und Themenschwerpunkte zu entwickeln. Der eigene Diskurs wird mittels dieser Prozesse dabei vermehrt befragt und um weitere Sichtweisen ergänzt. So wurde im Gespräch mit Traub deutlich, dass der Feminismus anderer Kulturen wichtige Impulse für Feminist*innen hierzulande gibt. Sie erzählte auch, dass ein deutscher Regisseur in einer Kooperation in einem afrikanischen Partner*innenland seine Rolle als alleiniger *»director«* hinterfragt habe und in diesen Kontexten nunmehr in einem – so nennt er es – *»shared directorship«* arbeite.

Während viele Förderprojekte inhaltlich und thematisch keinerlei Schwerpunkte setzen (bis auf die Förderung »zeitgenössischer« Projekte), erarbeitet das Goethe-Institut ausgehend von dem Input und den Ideen, die in den Kooperationen und dem Austausch – dem *»local work out«* – generiert werden, Schwerpunktthemen, die jeweils für drei Jahre als Ziel gesetzt sind. Gegenwärtig ist es beispielsweise das Thema »Inklusion«, da es nach Traub überall auf der Welt eine Rolle spielt und im Kunstschaffen verhandelt wird. Die Dreijahresziele, die als inhaltliche und thematische Schwerpunktsetzung gelten können, werden in den verschiedenen Gremien beschlossen, wobei hier nicht nur die Impulse aus den internationalen Projekten, sondern auch die politischen Ziele eine Rolle spielen, wie sie in den Zielvereinbarungen mit dem Auswärtigen Amt formuliert wurden.

Mit Blick auf die vorgestellten Programme wie *Freiheit in Europa* oder *Orte der Kultur* in der Türkei fällt auf, dass das Goethe-Institut in dieser Dekade einen Schwerpunkt auf das unabhängige und selbstständige Voranbringen und Entwickeln von künstlerischen Projekten setzt, einschlägige Begriffe wie »Freiheit, Offenheit, Diskussionsmöglichkeit« werden genannt. Zwar stellt sich die Frage, wer diese Koordinaten von Freiheit und Offenheit definiert und welches kulturelle Konzept zugrunde gelegt wird, doch wird die Tendenz sichtbar, insbesondere Kultur- und Kunstschaffenden Räume zu ermöglichen, in gegenseitigem und gemeinsamem Austausch eigene Fragen und Themen zu erörtern und zu entwickeln.

Mit diesem Gestus geht die Arbeit des Goethe-Instituts innerhalb der Förderung der internationalen Kulturzusammenarbeit (dem zweiten Schwerpunkt im Rahmenvertrag nach der Förderung des deutschen Spracherwerbs)[43] einen entscheidenden Schritt in die Richtung Bildung bzw. einer Form von Kultureller Bildung, welche, grob formuliert, den Kompetenzerwerb eigener unabhängiger Entscheidungsfindung sowie das Abwägen

40 Goethe-Institut: Organisation. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/org.html [06.07.2021].

41 Das Gespräch fand am 1. Juli 2021 via ZOOM statt.

42 Goethe-Institut: Tanz und Theater. URL: https://www.goethe.de/de/uun/auf/tut.html [01.07.2021].

43 Goethe-Institut: Organisation. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/org.html [06.07.2021].

unterschiedlicher Herangehensweisen und Meinungen favorisiert. Diese Konzeption wirkt vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Situation und den Zielsetzungen der Auswärtigen Kultur- und Bildungspolitik (AKBP) folgerichtig, gleichwohl wird die Diskussion dringlich sein, welche Bildungsziele und welche Kompetenzen im internationalen Kontext unterstützt werden. Auf welches Wissen sollen diese sich beziehen und welche (politischen) Strukturen verbergen sich hinter ihnen? Vor diesem Hintergrund höchst interessant und konsequent erscheint ein weiterer Wandlungsprozess, den das Goethe-Institut hierzulande anstrebt. Jüngst wurden sieben Institute in Deutschland (unter anderem in Göttingen, Hamburg) ausgewählt, die sich vermehrt mit (internationaler) Kultureller Bildung auseinandersetzen sollen.

3.2 Kulturstiftung des Bundes (KSB)

Die KSB, welche 2022 ihr 20-jähriges Jubiläum feiert, benennt als Stiftungszweck »die Förderung von Kunst und Kultur im Rahmen der Zuständigkeit des Bundes. Ein Schwerpunkt soll die Förderung innovativer Programme und Projekte im internationalen Kontext sein.«[44] In einem Gespräch mit Jeanne Bindernagel, Mitglied des derzeit dreiköpfigen Teams der Programmentwicklung, haben wir gemeinsam über die besondere Art und Weise der Themenfindung reflektiert, es wird in den folgenden Absätzen skizziert. Nach der Einschätzung von Bindernagel versteht sich die KSB u. a. als Verstärker und Katalysator künstlerischer wie gesellschaftlicher Themen und Inhalte. Den Programmen geht ein Rechercheprozess von bis zu zwei Jahren voraus. Arbeitshypothesen, die zu Beginn aufgestellt werden, prüft das Team in diesem Prozess gründlich und umfassend: Was sind etwa die Wünsche und Bedürfnisse der Freien Szene und der Institutionen? Welche Herausforderungen stellen sich ihnen auf den jeweiligen Feldern? Welche Visionen haben sie? Die KSB bindet nicht nur während des Rechercheprozesses Organisationen und Akteur*innen ein, sondern geht noch einen Schritt weiter, wenn sie Programme entwickelt, die auf strukturelle Veränderungsprozesse in Institutionen zielen, wie beispielsweise das Programm *360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft*. In diesem gehen die Projektträger einen prozessorientierten Austausch mit der KSB über mehrere Jahre ein.

Für die Programmentwicklung werden ein oder mehrere Mitarbeiter*innen beauftragt, welche die Recherche in enger inhaltlicher Abstimmung mit dem Stiftungsvorstand betreuen, Interviews führen und Ausstellungen bzw. Aufführungen besuchen. Nachdem die Projektideen den Status von Programmentwürfen erreicht und den Stiftungsrat passiert haben, kann eine Mitarbeiter*innenstelle mit zum Programm passender fachlicher Expertise ausgeschrieben werden, die dann in die finale Ausarbeitung einbezogen wird. Beispielsweise wird das Programm *TURN – Fonds für künstlerische Kooperationen zwischen Deutschland und afrikanischen Ländern* von Anne Fleckstein betreut, die über ein breites Wissen und langjährige Erfahrungen in der Kooperation mit Partner*innen aus afrikanischen Ländern verfügt.

Neben der Recherche und Diskussion inhaltlich-thematischer Schwerpunkte ist zudem interessant, dass die Zeit der Ideenentwicklung genutzt wird, um Reflexionsprozesse in den Institutionen und bei den Akteur*innen der Kunst- und Kulturlandschaft zu initiieren, in welche strukturellen und thematischen Richtungen sie sich zukünftig bewegen können und wollen. Die Programme *360°* und *TRAFO* scheinen hierfür exemplarisch zu stehen. Institutionen und Regionen nutzen die Förderungen, um strukturellen und thematischen Herausforderungen, die eigens benannt und diskutiert wurden, begegnen zu können bzw. erste Schritte zu gehen.

Die Abläufe der Themen- und Projektentwicklung haben sich im 20-jährigen Bestehen der Stiftung immer wieder verändert. Die ersten großen inhaltlichen Felder ergaben sich beispielsweise aus dem Wiedervereinigungsprozess bzw. der neu zu entwickelnden Beziehung zu osteuropäischen Ländern. Die Stiftung arbeitete hier, so Bindernagel, eher »thesenhaft« und »tastend«, was auf eine entscheidende Expertise der KSB hindeutet: Bevor ein Programm etabliert wird, werden Themen und Inhalte im Vorfeld umfassend ausgelotet und somit auch Konflikten und Krisen begegnet. Gerade diese Aushandlungsprozesse scheinen für den sichtbaren Erfolg der Programme grundlegend. Sie vermeiden Kurz- und Schnellschüsse, müssen jedoch gut und entschieden moderiert werden.

Neben diesen Arbeits- und Entscheidungsweisen hängt die inhaltliche Ausrichtung der KSB stark mit deren Künstlerischer Leitung zusammen. Auf der einen Seite müssen Themen transparent und kompromissbereit diskutiert, auf der anderen Seite willensstark und überzeugend Entscheidungen getroffen werden. Auch hier erscheint der ausgiebige Rechercheprozess wirkungsvoll, da wohl die meisten Reibungen im Vorfeld während der Entwicklungsprozesse entstehen, bevor sie im Stiftungsrat besprochen werden. Das Vermögen, Veränderungen zulassen zu können, akzeptiert somit auch eine gewisse Fehlertoleranz.

Die Stiftung arbeitet zurzeit, so Bindernagel, u. a. zu folgenden Themen: Klimakrise, Generationengerechtigkeit, Digitalisierung. Die Stiftung sieht hierbei ihre Expertise, innovative Zugriffe auf diese Themenfelder und deren Herausforderungen zu finden. So arbeitet das Team an Programmideen, die sich aufgrund dieser glo-

44 Kulturstiftung des Bundes: Die Satzung der Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html [20.06.2021].

balen Veränderungen und der gegenwärtigen Krisen den Kultur- und Kunstlandschaften stellen. Da der Stiftungszweck ebenso die internationale Kunst- und Kulturarbeit berührt, entstehen zwangsläufig Überschneidungen mit der Arbeit des Goethe-Instituts, mit dem die KSB weniger über die Projekte selbst, jedoch grundsätzlich in engem Austausch steht.

Es wird zukünftig mit Sicherheit noch mehr Überschneidungen geben, da inländische und auswärtige Themen sich zunehmend schwerer voneinander trennen lassen. Mit der Fokussierung internationaler Kultureller Bildung in ausgewählten Instituten in Deutschland, betritt das Goethe-Institut vermehrt die inländische Bühne und das *TURN*-Projekt der KSB agiert als Residenz-Programm im »Hoheitsgebiet« des Goethe-Instituts. Es wird sich zeigen, ob beide Institute die Überschneidungen inhaltlich und strukturell nutzen und an einem Strang ziehen oder sich gegenseitig das Wasser abgraben.

3.3 Nationales Performance Netzwerk (NPN) – Joint Adventures

Der Veranstalter Joint Adventures: Performance Dance Art wurde 1990 von Walter Heun gegründet und bietet verschiedenen Förderlinien im Bereich der Darstellenden Künste an, die u. a. aus Bundesmitteln finanziert werden. Joint Adventures hat innerhalb der nationalen und internationalen Tanzszenen entscheidende Strukturen von Förderprogrammen entwickelt. Im Gespräch mit Walter Heun wurde dieser »Innovationsgeist« ebenfalls mehr als deutlich. So hat er sich in den 1990er Jahren an das Bundesinnenministerium (BMI) gewandt, um in Kooperation mit den Ländern Bundesgelder verwenden zu können. Damit wollte er aktuellen Herausforderungen in der Tanz- und Theaterszene begegnen: Die Unterstützung nationaler Gastspiele, aber auch mit freien Gruppen in Deutschland oder auch »Anreizförderungen« für Mindestgagen von Künstler*innen. Es kann durchaus behauptet werden, dass über derlei Initiativen der Grundstein für die gegenwärtige Gastspielstruktur, jedoch auch für die Bedeutung der Freien Szene und ihre Verbindung zu den Institutionen gelegt wurde. So konnte innerhalb des NPN nicht nur der »Königsteiner Schlüssel« ausgehebelt werden, der die Aufteilung gemeinsamer Finanzierungen unter den Ländern regelt, aber keine Rücksicht auf spezifisch kulturelle Bedarfe nimmt, es gelang außerdem nach und nach, viele Regionen in Deutschland in die Förderung einzubeziehen.

Neben der künstlerischen Qualität achtet das Netzwerk auf regionale Ausgewogenheit. Heun, der selbst nicht Mitglied der Jury ist, welche über die Anträge entscheidet, weist bei den Sitzungen stets auf dieses Ziel hin. Ebenso achtet das Netzwerk darauf, dass bei einer Förderung bzw. Kofinanzierung aus der Gastspielförderung des NPN Mindesthonorare bezahlt werden. Im Gespräch wird ebenfalls ersichtlich, wie wichtig das Engagement einzelner Persönlichkeiten, z. B. von Nele Hertling für das Hebbel Theater in Berlin (heute: HAU Hebbel am Ufer), ist sowie die Vernetzung bzw. Kooperation verschiedener Akteur*innen. Letzteres wird unter anderem in Kooperation von *Joint Adventures* im NEUSTART-KULTUR-Programm mit Diehl+Ritter und dem DTD deutlich.

Darüber hinaus betont Heun, wie wichtig das Rotationsprinzip für die Jury und deren Qualität ist. Es sei jedoch eine herausfordernde Aufgabe, Jurymitglieder zu gewinnen, die umfassende Kenntnisse der künstlerischen Szene hätten, Qualität einschätzen und vergleichend bewerten könnten und zudem noch Aspekte von z. B. Diversität oder Inklusion zu berücksichtigen. Aufgrund stetig wechselnder Herausforderungen für und Erwartungen an die (Freien) Darstellenden Künste, müssen sich diese auch in der Expertise der Jurymitglieder abbilden.

Mit Blick auf die Struktur von *Joint Adventures* fällt auf, dass das »Setting« eines unabhängigen Veranstalters, der über die Jahre viel Expertise entwickelt hat und somit jenseits von öffentlichen Abläufen mittels der Netzwerke Themenfelder und Formate entdecken und initiieren kann, diese jedoch mit einer sich immer erneuernden Jury weiterentwickelt, einen sinnvollen Rahmen darstellt. Der Veranstalter ist unabhängig und steht, um Förderprogramme finanzieren zu können, im steten Austausch mit den staatlichen Institutionen und Ministerien. Gleichzeitig stellt er sich mittels des Rotationsprinzips kontinuierlich den neuen Herausforderungen und Ansprüchen. Auf diese Weise schlägt er neue Wege ein und erschafft eine Struktur, welche erfahren und nachhaltig ist, gleichzeitig jedoch so offen erscheint, dass keine etablierten Abläufe, sondern vielmehr stetige Reibung und somit auch Reflexion entstehen können. Es wird später noch zu diskutieren sein, inwieweit diese Expertisen und Erfahrungen innerhalb weiterer Bundesförderungen zum Zuge kommen. Auf welche Art und Weise können Rahmenbedingungen langfristig von Kommunen, Ländern und Bund gefördert werden, wie sie durch *Joint Adventures* nicht nur geschaffen, sondern anhand von Projekten über lange Zeiträume etabliert werden?

3.4 Dachverband Tanz Deutschland (DTD)

Der seit 2006 agierende DTD, unter der Projektleitung und Geschäftsführung von Michael Freundt, nennt als Vereinszweck »die Förderung der Kultur, insbesondere des Tanzes in Deutschland einschließlich internationaler Beziehungen«[45]. Darüber hinaus soll sich Tanz stärker als

45 DTD: Satzung. § 2 Vereinszweck. URL: https://www.dachverband-tanz.danceinfo.de/fileadmin/pdf_library/01_Dachverband_Leitbild_Struktur/Satzung_DTD__Stand-2020-03-04.pdf [17.09.2021].

eigenständige Kunst- und Kulturform konstituieren und eine wirkliche Anerkennung von Tanzkunst geschaffen werden. Zu diesem Zweck wird intensiv an der Entwicklung von Tanzkunst gearbeitet.[46] Wie auch bei Diehl+Ritter wird in der Satzung vom DTD direkt deutlich, dass sich Tanz als unabhängige Kunstform etablieren soll, die eigenständig wahrgenommen wird und agieren kann. Derzeitige Förderlinien sind der *TANZPAKT Stadt-Land-Bund*, bei dem der DTD die kulturpolitische Begleitung gewährleistet, während Diehl+Ritter für die Antragstellung und Durchführung verantwortlich ist. Der *TANZPAKT Stadt-Land-Bund* ist ein mehrjähriges Projekt, das eine Kofinanzierung zwischen Bund und Ländern bzw. Kommunen in gleicher Höhe unterstützt. Dabei geht es um eine bundesweit koordinierte, auf Qualität und internationale Ausstrahlung orientierte Tanzförderung. Der Anteil des Bundes wird dadurch begründet, dass er als effizientes und nachhaltiges Förderinstrument die Förderung der Länder und Kommunen ergänzt.[47] Das Kuratorium besteht aus Vertreter*innen des Bundes, der Länder, der Kommunen und des Tanzbereichs. Seitens des Bundes sitzt im Kuratorium unter anderem Hortensia Völkers (Künstlerische Direktorin KSB) und für den Tanzbereich Madeline Ritter (Diehl+Ritter).[48] Der Bund sieht sich in diesem Programm als Förderinstrument für nachhaltige Strukturen, wie es für Kommunen und Länder kaum möglich scheint. Zudem wird hier der Austausch zwischen den verschiedenen Akteur*innen (Bund, Ländern, Kommunen, Expert*innen aus dem Tanzbereich) im Abbild des Kuratoriums gefördert. Aus dem Kuratorium geht eine Jury hervor. Die Unabhängigkeit einer derart vernetzten Jury kann sicherlich hinterfragt werden. Zusätzlich hat der DTD zwei Förderlinien *tanz digital* (NEUSTART KULTUR) und *Digitaler Atlas Tanz*, die sich mit Digitalität auseinandersetzen. *Digitaler Atlas Tanz* wurde als weiterführendes Projekt von der Akademie der Künste (AdK) übernommen. Hierbei wird das Kulturelle Erbe Tanz in Verbindung mit gegenwärtigem Tanz präsentiert.[49] Wie Diehl+Ritter greift auch der DTD Tanz und die Frage nach Bewahrung unter den Gesichtspunkten des Kulturellen Erbes auf und wird hier fördernd tätig. Bis 2021 verwaltete der DTD den *Tanzland-Fonds*, der für die Förderrunde ab 2021 nun bei der KSB liegt. *Tanz aus Deutschland* und *Kreativ-Transfer* widmen sich der Internationalität von Tanz als Austauschplattform und Netzwerkmöglichkeit.[50] Als Programme von NEUSTART KULTUR begleitet der DTD *DIS-TANZ IMPULS* und *DIS-TANZ SOLO*, *tanz digital* sowie das Programm *DIS-TANZ-START*. Im Februar 2021 führte der DTD eine Umfrage zur Situation freier Tanzschaffender durch. Aus dieser wird ersichtlich, dass unter den Teilnehmenden, die größtenteils im Tanzbereich tätig sind, hauptsächlich Gelder von *DIS-TANZ SOLO* (38,1 %) und *DIS-TANZ IMPULS* (16 %) beantragt wurden. 25,4 % stellten Förderanträge beim *Fonds*, die sich jedoch auf dessen unterschiedliches Spektrum aufteilen. Geringer war die Zahl der Anträge bei der KSB, Diehl+Ritter sowie NPN. Deutlich wird zudem, dass mit NEUSTART KULTUR verstärkt noch einmal der Wunsch nach langfristiger Förderung in den Vordergrund gerückt ist.[51] DTD, als Vertreter des Tanzes, hat mit seinen Programmen somit eine passende Linie gefunden. Fraglich ist, ob der *Fonds* im Tanzbereich evtl. stärker vertreten sein könnte und Aufmerksamkeit benötigt?

3.5 Diehl+Ritter

Diehl+Ritter nimmt neben NPN eine besondere Rolle als Fördereinrichtung ein. 2011 von Madeline Ritter und Ingo Diehl gegründet, agiert Diehl+Ritter seitdem als internationales Kulturbüro, das Strategien und Förderprogramme für die Bereiche Kunst, Kultur und Bildung entwickelt. Der Fokus liegt hierbei auf Tanz. Sie stehen in enger Zusammenarbeit mit der KSB und der BKM.[52] Zu den Projektpartner*innen gehören öffentliche Kulturverwaltung und kulturpolitische Gremien, private Stiftungen und Förderer, Kompanien und Kulturinstitutionen im Bereich Tanz sowie Hochschulen und Universitäten.[53] Diehl+Ritter besteht aus 19 Personen und ist nicht an Mitglieder gebunden. Madeline Ritter ist alleinige Geschäftsführerin und Gesellschafterin der gemeinnützigen Unternehmergesellschaft.[54] Für die verschiedenen Förderprogramme werden unabhängige Jurys einberufen. Im Gespräch mit Ritter am 14. Juni 2021 werden die Besonderheiten von Diehl+Ritter erläutert. Sie betont, dass zum Verstehen der Struktur von Diehl+Ritter die Entwicklung betrachtet

46 Ebd. 1.

47 Tanzpakt Stadt Land Bund: Initiative Stadt-Land-Bund. URL: http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/ [19.09.2021].

48 Tanzpakt Stadt Land Bund: Kuratorium. URL: http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/kuratorium/ [19.09.2021].

49 DTD: Laufende Projekte und Förderprogramme des Dachverband Tanz. URL: http://www.dachverband-tanz.de/projekte/laufende-projekte [19.09.2021].

50 Ebd.

51 DTD: Situation freier Tanzschaffender im Kontext der Pandemie. Deskriptive Auswertung der Umfrage des Dachverband Tanz Deutschland (Zeitraum 12. Februar bis 21. Feb 2021). URL: http://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Umfragen_Initiativen/Auswertung_DTD_Corona_Umfrage_komprimiert_2021_06_09.pdf [19.09.2021].

52 DIEHL+RITTER: About. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/ueber-uns [18.09.2021].

53 DIEHL+RITTER: About. Leistungen. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/leistungen [26.07.2021].

54 DIEHL+RITTER: About. Team. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/team [03.08.2021].

werden müsse, die sie wie folgt erklärt: Aufgrund einer Initiative der KSB konnte sich 2005 der Verein *Tanzplan Deutschland* gründen, woraus sich später Diehl+Ritter entwickelte. Über fünf Jahre gab es eine verbindliche Förderung im Bereich Tanz in Höhe von 12,4 Mio. €. Gemeinsam mit Verwaltung, Politik und der Tanzszene wurde *Tanzplan* umgesetzt. Dabei ging es nicht nur um Künstler*innenförderung, sondern auch um kulturpolitische Selbstermächtigung. Es wurde mit Stadt, Land und Bund kooperativ gearbeitet und den Fragen nachgegangen, welche Ausbildungsgänge und Produktionsstrukturen es benötige, und was nach der Zeit des »aktiven« Tanzes komme. Eine derartige Förderung für Strukturen über fünf Jahre gibt es kaum. Die meisten Förderungen in den Darstellenden Künsten sind höchstens auf ein bis zwei Jahre angelegt. Eine Fortführung von *Tanzplan*, durch die KSB finanziert, sei jedoch nicht möglich gewesen. Die KSB hat eine Leuchtturmfunktion, die eine langjährige Förderung über Projektzeiträume hinaus nicht ermöglicht. Einige der aus der Initiative hervorgegangenen Projekte wie *K3 – Zentrum für Choreografie I Tanzplan Hamburg* bestehen bis heute, werden aber anderweitig finanziert. Nach Ende der Programmphase von *Tanzplan Deutschland* benötigte es neue Impulse.

Dabei setzt sich Diehl+Ritter als wichtiges Ziel, nicht Einzelprojekte zu fördern, sondern auf Strukturen einzuwirken, um langfristige und nachhaltige Veränderungen zu ermöglichen. Zu den Tanzstrukturen zählen Künstler*innen, Ensembles und Institutionen aus der Freien Szene, aber auch aus den Stadt- und Staatstheatern sowie Produktionsbüros, Netzwerke und überregionale Bündnisse. Durch die unabhängige Struktur ist es Diehl+Ritter möglich, Programme längerfristig aufzusetzen. Dies könne deshalb besser gelingen, da die Gesellschaft keine Interessenvertretung ist. Ein Beispiel ist *Tanzfonds Erbe*, der zu Beginn von der Tanzszene sehr kritisch gesehen wurde, dann aber zu einer nachhaltigen und positiven Veränderung im Umgang mit dem eigenen Erbe geführt hat.

Ritter benennt folgende Herausforderungen im Förderbereich. Es benötige langfristige Finanzierung, da Tanz eine Ensemblekunst sei. In ganz Deutschland gebe es jedoch nur drei freie Ensembles, die institutionell gefördert würden. Ensembleförderung müsse gestärkt werden. Gleichzeitig sieht sie als Leerstelle die Förderung von Einzelnen, dazu gehören sowohl Techniker*innen, Künstler*innen als auch Produzierende. Die Frage, wer Zugriff auf die Produktionsmittel habe, müsse genauer beleuchtet werden. Bisher seien dies vor allem Institutionen und Projektleitende, aber nicht die Ausführenden. Dies sei ein Hierarchieproblem. Es müsse das Gesamtfeld betrachtet werden und nicht nur die Leitungspositionen.

Im Gespräch wird deutlich, dass NEUSTART KULTUR eine gesonderte Förderrolle einnimmt. Ritter hebt hervor, dass das Programm NEUSTART KULTUR nicht nur auf die pandemiebedingte Situation reagiere, sondern auch bisher bestehenden Herausforderungen von Förderprogrammen auf eine neue Art und Weise begegne. Zum einen träfen sich einmal im Monat alle mittelvergebenden Stellen von NEUSTART KULTUR, eine Mehrzahl davon Fonds, aber bei NEUSTART KULTUR eben auch die Bundesverbände selbst, die Geld verteilten. Zum anderen unterstützten sich die verschiedenen Mittler*innen auf eine neue Art und Weise, da schnell Strukturen für die Organisation der zur Verfügung gestellten Gelder gefunden werden mussten.

Bei der Entwicklung der Förderlinien von NEUSTART KULTUR gibt es für den Tanz eine enge Zusammenarbeit zwischen BKM, NPN, DTD und Diehl+Ritter. Gemeinsam sind Förderrichtlinien und Inhalte festgelegt worden. Dabei stehen allein für *Tanzpakt Reconnect* 20 Mio. € für Strukturförderung zur Verfügung, was mehr als dem zehnfachen der bisherigen Mittel für *TANZPAKT Stadt-Land-Bund* entspricht. Bisher seien Diehl+Ritter mit ihrer Art der kooperativen Strukturförderung wie *Tanzplan* und *Tanzpakt* allein auf weiter Flur gewesen. Nach NEUSTART KULTUR werde aber mehr Nachfrage da sein, um die entstandenen Förderstrukturen beizubehalten und dies im Idealfall in gemeinsamer Abstimmung mit Kommunen, Ländern und dem Bund.

Auffällig ist laut Ritter auch bei den Coronahilfen, dass diese für die einzelnen soloselbstständigen Künstler*innen zu Beginn wieder nicht passten. Beachtenswert und einmalig seien deshalb die durch NEUSTART KULTUR hervorgerufenen Stipendienprogramme, die sich flächendeckend an Kulturschaffende richteten und nicht nur die Nachwuchskünstler*innen in den Blick nähmen. Durch die enge und schnelle Zusammenarbeit zwischen Förderinstitutionen und BKM und der finanziellen Aufstockung konnte mit NEUSTART KULTUR ein neuer Blick auf die Förderlandschaft eröffnet werden.

Als Ausblick nennt Ritter, dass es für die Bedeutung und Zukunft der Tanzszene und deren Anerkennung wünschenswert sei, dass Wirksamkeit gestaltet werde. Dies benötige offene und flexible Fördersysteme, die Ziele verfolgten und kooperativ mit Koförderern agierten. Dabei brauche es weiterhin die flexiblen unabhängigen Förderer wie Diehl+Ritter und gleichzeitig auch die Verbands- und Vereinsstrukturen. Beides habe seine Vor- und Nachteile. Gleichzeitig solle Tanz als eigene Kunstform anerkannt werden, die eine eigene Sektion auf Bundesebene erhält, bis hin zu einem eigenen Tanzfonds.

3.6 Fonds Darstellende Künste (*Fonds*)

Der *Fonds* besteht seit 1985. Als Satzungszweck des Bundeskulturförderfonds wird genannt »die Förderung von

Kunst und Kultur (§ 52 Abs. 2 Satz 1 Nr. 5 AO) im Bereich der freien Darstellenden Künste. Das Anliegen des Vereins ist es, breiten Bevölkerungsschichten die Teilhabe an den vielfältigen zeitgenössischen Ausdrucksformen der freien Darstellenden Künste zu ermöglichen und neue Formen sowie neues Publikum zu erschließen«.[55] In der Selbstdarstellung des *Fonds* wird sichtbar, dass es sich bei den geförderten Projekten um »bundesweite herausragende«[56] Arbeiten handeln muss, die sich »gesellschaftliche Herausforderungen und Themen, wie Diversität, Digitalisierung, Kunst im ländlichen Raum und die Fortentwicklung der ästhetisch-künstlerischen Formate«[57] in Sonderprogrammen annehmen können. Eine bedeutsame Rolle nimmt der *Fonds* innerhalb von NEUSTART KULTUR ein. Ihm ist es gelungen, mit *#TakeThat* und *#TakeHeart*[58] einen großen Teil der zur Verfügung gestellten Gelder zu verwalten und Programme zu konzipieren. Hierzu kam, dass wegen der großen Programmvielfalt bei NEUSTART KULTUR extra Jurys, bestehend aus Kuratoriumsmitgliedern und externen Juror*innen, für die Entscheidungen einberufen wurden.[59] Auffällig ist, dass sich die NEUSTART-KULTUR-Programme sehr von den anderen Programmen des *Fonds* unterscheiden. So werden in Programmen wie GLOBAL VILLAGE oder AUTONOM ländlicher Raum bzw. KI thematisch gesetzt.[60] Die Konzeptionsförderung des *Fonds* wird als langfristige Förderung benannt, in der Projekte über einen Zeitraum von drei Jahren konzeptionell erarbeitet werden.[61] Dies ist eine Besonderheit in der Förderlandschaft und gleichzeitig lässt ein Förderzeitraum von drei Jahren die Frage offen, ob schon von Langfristigkeit gesprochen werden kann. Verglichen mit anderen Förderprogrammen ist hier aber eine deutlich länger angelegte Struktur zu erkennen. Im Förderprogramm KONFIGURATION wurde explizit Figuren- und Objekttheater in der Auseinandersetzung mit Digitalisierung aufgesetzt.[62] Hervorzuheben hierbei ist, dass sich dieses Programm explizit an eine Kunstform der Darstellenden Künste richtet.

Beim Programm NEUSTART KULTUR handelt es sich im Gegensatz zu den bisherigen Programmen viel mehr um eine Stärkung von Strukturen und Bedingungen (Residenzen, Recherche, *Audience Development*, Wissenstransfer, Strukturvorhaben, Produktionszeiträume, Wiederaufnahme, Prozess etc.)[63] als um thematische Auseinandersetzungen. Es stellt sich die Frage, ob dies unter anderem daran liegt, dass mehr gesamtheitliche Gespräche stattgefunden haben, in den die verschiedenen Akteur*innen eingebunden worden sind und diskutiert wurde, welche Förderthemen NEUSTART KULTUR beinhalten sollte.[64] Dabei steht auch der *Fonds* vor der Herausforderung, die verschiedenen Akteur*innen einzubinden und die doch sehr diversen Interessenlagen zusammenbringen zu können. Gleichwohl lässt sich mit Blick auf das BUNDESFORUM 2021 feststellen, dass in der Vernetzung von Vertreter*innen unterschiedlicher Bereiche und Ebenen der Darstellende Künste enormes Potenzial schlummert, die Bundesförderung unter Einbezug der Länder und Kommunen nachhaltig weiterzuentwickeln. Es scheint in erster Linie zunächst darum zu gehen, eine Plattform für Austausch und das Formulieren gemeinsamer Interessen zu schaffen, welche auf den verschiedenen Ebenen der Kommunen, Länder und des Bundes als gemeinsames Interesse der Darstellenden Künste präsentiert werden.

Im abschließenden Kapitel der Studie wird auf diese Potenziale der Bundesförderung eingegangen und es werden neben einer Zusammenfassung der Ergebnisse Perspektiven aufgezeigt, die in den nächsten Monaten und Jahren erreicht und umgesetzt werden können.

4 Ergebnisse und Perspektiven

4.1 Ergebnisse

Obwohl in den vorigen Kapiteln die Vielfältigkeit der Bundesförderung deutlich wurde, die eine Vielzahl an unterschiedlichen Programmen, jedoch ebenso Intransparenz und in gewisser Weise – zumindest aus künstlerischer Perspektive – Wahllosigkeit und Zufälligkeit mit sich bringen kann, lassen sich einige Grundstrukturen, Potenziale und Herausforderungen erkennen:

55 Fonds Darstellende Künste: Satzung. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/verein/satzung/ [12.09.2021].

56 Fonds Darstellende Künste: Fonds. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/ [01.09.2021].

57 Ebd.

58 Mehr Informationen dazu auch im Abschnitt zu NEUSTART KULTUR – Corona – Hilfen.

59 Fonds Darstellende Künste (2020): 2020. Geschäftsbericht. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/04/Geschäftsbericht_FDK_2020.pdf [04.03.2022]. 22.

60 Fonds Darstellende Künste: Förderprogramme. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/ [01.10.2021].

61 Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung – Regularien. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/01/Regularien-Konzeptionsförderung_24112020.pdf [03.09.2021].

62 Fonds Darstellende Künste: Konfiguration. URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-konfiguration/ [17.09.2021].

63 Fonds Darstellende Künste: #TakeHeart / #TakeThat URL: https://www.fonds-daku.de/takeheart/ und https://www.fonds-daku.de/takethat/ [21.09.2021].

64 Bei der Entwicklung der *#TakeThat*-Förderungen legte der Fonds besonderen Wert auf die Einbeziehung der Expertisen von Mitgliedsverbänden und weiteren Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste. Siehe Fonds Darstellende Künste (2020). 34.

- Aus struktureller Sicht sind deutliche Unterschiede zwischen den Rahmenbedingungen von Bundes-, Landes- und kommunaler Förderung zu erkennen: Bundesförderung kann Zeit geben (Recherche, Fehlertoleranz etc.) und steht weniger unter (Rechtfertigungs-)Druck als die von Kommunen und Ländern (lokale Akteur*innen, regionale Presse und Bevölkerung, z. B. Kita vs. Theater). Hier zeigt sich großes Potenzial für künstlerische Innovationen nach intensiver Recherche.
- Mithilfe von Bundesförderungen werden vielfältige Kooperationen und Kollaborationen möglich, die jedoch meist von Initiativen und Kontakten einzelner kulturpolitischer Akteur*innen abhängen und mehrteilig projektgebunden sind. Transparenz, Zugang und Vernetzung spielen für die Etablierung und Öffnung dieser eher noch »privilegierten« Bündnisse eine entscheidende Rolle.
- Die Bedeutung der Zusammensetzung von Jurys und Gremien ist für die inhaltliche und künstlerische Ausrichtung bzw. Qualität immens. Zurecht wird von Künstler*innen und Kulturschaffenden aus diesem Grunde ein häufiger Wechsel gefordert, mit dem der Vielfalt an künstlerischen Interessen, Hintergründen, Geschichten und Traditionen begegnet werden kann. Gleichzeitig stellt sich den Verantwortlichen die große Herausforderung, entsprechende Expert*innen zu gewinnen, da der Zeitaufwand groß ist und sich eine finanzielle Aufwandsentschädigung (wenn sie überhaupt gezahlt wird) in Grenzen hält.
- Die Setzung von Themen und Schwerpunkten hängt maßgeblich von bundespolitischen Entscheidungen und Schwerpunktsetzungen ab (z. B. strukturschwache Regionen, Entwicklung, KI, bundesweite Relevanz), welche häufig undurchsichtig sind und nicht flächendeckend kommuniziert werden. Der Städtetag, die Kultusminister*innenkonferenz, Verbände und andere Organisationen, die mit unterschiedlichen Akteur*innen auf Bundes- und Landesebene kooperieren, haben hier eine Schlüsselfunktion inne, deren Tragweite und Privilegierung sie sich nicht immer bewusst sind.
- Für eine größere Transparenz und eine Ausweitung des Potenzials von Bundesförderungen sind klare Absprachen und eine intensive Vernetzung unter den Förderinstitutionen (z. B. BKM, KSB, Goethe-Institut, Kulturstiftung der Länder, Bundesfonds) und deren »Mittler*innen« (Verbände, Expert*innen etc.) notwendig, die jedoch ebenso kapazitätsintensiv und aufwendig sind. Im Zuge des NEUSTART-KULTUR-Programms wurden unter großem Aufwand Netzwerke und Bündnisse erschaffen, die nun langfristig unterstützt und etabliert werden können. Netzwerk- und Austauschtreffen bedeuten hier einen wichtigen Schritt, müssen jedoch die verschiedenen Ebenen (Kommunen, Land, Bund) einbeziehen.
- Die Zunahme an kultureller Vielfalt und die Auflösung von tradierten Grenzen von innen und außen (Migrations- und Fluchtbewegungen, Zunahme der Internationalisierung und Globalisierung u. a. auch durch die Digitalisierung) bringen ein Kompetenzfeld ins Spiel, welches sich zwischen den Polen regionale Spezifität und bundesweite bzw. internationale Relevanz verortet: Von den Kunstschaffenden wird vermehrt eine Kombination von oder eine Schwerpunktsetzung auf lokale bzw. globale Expertise und Präsenz erwartet.
- An manchen Stellen bleibt unklar, warum gerade die Freien Darstellenden Künste als Mittel der Umsetzung der verschiedenen Themen und Inhalte genutzt werden. Die Freien Darstellenden Künste bieten sich vielleicht an, da sie als gesellschaftliche Ausdrucksform dienen und die Gesellschaft einbeziehen. Gleichzeitig ermöglicht der Oberbegriff Freie Darstellende Künste eine große Flexibilität der Auslegung und Umsetzung.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Bundesförderung zwar Herausforderungen mit sich und die Zuständigkeit von Kommunen und Ländern ins Wanken bringen kann, sich jedoch insbesondere in den vergangenen Monaten gezeigt hat, dass die Anforderungen an Kultur- und Kunstschaffende die Initiative des Bundes erfordern, hier jedoch eine langfristige Perspektive sinnvoll erscheint. Die Expertise, das Wissen und die Netzwerke, die Kommunen und Länder bereithalten, sollten dabei die inhaltliche und strukturelle Grundlage der Bundesförderung bilden, also nach einem klassischen *Bottom-up*-Modell strukturiert sein, in welchem die lokalen Bedürfnisse zwar die Wurzel bilden, jedoch das bundesweite und internationale Ziel im Vordergrund stehen. Diese Vision, welche mit Beteiligten in der Arbeitsgruppe *Die Rolle des Bundes: Welche Verantwortung sollen Kulturfonds übernehmen?* auf dem BUNDESFORUM des BFDK und des *Fonds* diskutiert wurde, bietet vielerlei Perspektiven.

4.2 Perspektiven

Der Einblick in die Setzung und Umsetzung von inhaltlichen und thematischen Schwerpunkten innerhalb der Bundesförderung lädt durchaus dazu ein, einzelne Perspektiven zu formulieren. Die Erfahrungen und gemeinsamen Arbeitsweisen auf kommunaler, Landes- und Bundesebene insbesondere im Zuge der NEUSTART-KULTUR-Programme (wie es sich am Beispiel des *Fonds* exemplarisch zeigen lässt), lassen einige entscheidende Perspektiven

ausmachen, die von kulturpolitischem Akteur*innen aufgegriffen werden (können) und im Folgenden – in Bezug auf thematische und künstlerische Relevanz (die ersten beiden Punkte) sowie auf strukturelle Nachhaltigkeit (die weiteren Punkte) – kurz skizziert werden:

» Die Expertise der lokal-landes-bundesweiten Akteur*innen sollte verstärkt in der Themen- und Förderentwicklung genutzt werden. Ein *Bottom-up*-Modell, welches gemeinsam von den Einrichtungen und Organisationen auf kommunaler, Landes- und Bundesebene entwickelt wird, ermöglicht nicht nur eine transparente Erarbeitung, sondern macht einen vielseitigen Zugang zu diesen möglich und stärkt die Kooperation zwischen Kommunen, Ländern und Bund.
» Die Bedeutung von lokaler, bundesweiter und internationaler Relevanz sollte bereits in den Ausbildungsstätten diskutiert und vermittelt werden: Unterschiedliche Interessen, Expertisen und Kompetenzen sind notwendig und müssen dementsprechend gezielt erlernt und reflektiert werden (räumliche Flexibilität, internationale künstlerische Erfahrung, regionales Wissen, lokale Verortung).
» Auch die Aufgabenbereiche von Kommunen, Ländern und Bund verschwimmen aufgrund glokaler (global-lokaler) Transformationsprozesse. Kooperationsförderungen zwischen Kommunen, Ländern und Bund (KoLaBuKo) sind notwendig und können mit den verschiedenen Kompetenzen der geförderten Kulturschaffenden, Kollektive und Institutionen begründet werden (langfristige Förderungen für Künstler*innen und Projekte mit lokalem, regionalem, bundesweitem, internationalem oder glokalem Fokus). Eine Herausforderung stellt das Subsidiaritätsprinzip dar, welches aber gerade auch durch die Bund-Länder-Kooperation funktioniert (Länder finanzieren den Eigenanteil, so zum Beispiel Niedersachsen[65]), häufig verfügen die Kommunen und Länder jedoch nicht über diese Mittel. Es stellt sich die Frage, ob das Subsidiaritätsprinzip nicht nur monetär, sondern auch über Kompetenz- und Kapazitätsnutzung, Arbeitsaufwand etc. gestaltet werden kann. Wichtig ist hierbei, dass Förderinstrumente aufeinander aufbauen und sich gegenseitig unterstützen können bzw. Möglichkeiten zur Weiterentwicklung geben.
» Gegenwärtig kann auf vielerlei praktikable Erfahrungen der zweiten Phase des Programms NEUSTART KULTUR zurückgegriffen werden: So sind gelungene Absprachen zwischen den Akteur*innen (Verbände, Fonds etc.) auch unter Einbezug der Kommunen und Länder sichtbar geworden. Dieses kollaborative Entwickeln, Erarbeiten und Umsetzen von Programmen kann intensiviert und als Grundlage für weitere Formate genutzt werden. Das Potenzial ist derzeit hoch, denn die Akteur*innen sind zurzeit vernetzt wie vielleicht noch nie in der Geschichte des Bundes.
» Mit den NEUSTART-KULTUR-Programmen wurden, wie schon lange vom BFDK gefordert, Leerstellen in den Förderinstrumenten[66] wahrgenommen und gefüllt. In Zukunft sollte darauf geachtet werden, dass es sowohl thematische als auch strukturelle Förderungen gibt, in welchen sich Gruppen etablieren können, sich aber auch verstärkt mit Themen auseinandergesetzt wird. Durch Gastspielförderung, Wiederaufnahmeförderung und Langfristigkeit wird der Produktionsdruck genommen und es werden Strukturen geschaffen, in welchen es weg von einer »Wegwerf-Gesellschaft« und hin zu nachhaltigen Produktionsweisen geht.

Wie zu Beginn gezeigt, unterlagen die Förderbereiche einer meist klaren Aufteilung und Zuständigkeit. Mit dem NEUSTART-KULTUR-Programm haben sich diese Verantwortungen verändert. Zwar fördert der Bund auch hier nur über einen gewissen Zeitraum hinweg, dennoch hat das Programm massiv in tradierte Förderstrukturen eingegriffen. Es wird zu diskutieren sein, inwiefern die neuen Möglichkeiten sich auch auf Länder und Kommunen auswirken werden und welche Bedingungen es benötigt, um Leerstellen auch nach dem Rettungspaket weiter zu füllen. Der verstärkte Austausch auf den verschiedenen Ebenen erscheint als ein wichtiger Schritt, den Förderkanon des Bundes voranzubringen und diesen mit den unterschiedlichen lokalen, kommunalen und regionalen Kontexten zu verknüpfen und vielseitig und nachhaltig zu gestalten.

65 Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: Förderkriterien für die Kofinanzierung von Bundesprogrammen im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/kofinanzierung-von-bundesprogrammen-im-zusammenhang-mit-der-covid-19-pandemie-193550.html [01.06.2021].

66 Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018a): Förderung der freien darstellenden Künste. Berlin.

»

Das Autorenduo legt eine dreiteilige Studie vor, die die aktuellen Förderpraxen des Bundes über die verschiedenen ausreichenden Stellen beschreibt und die zugrundeliegenden kulturpolitischen Aufträge betrachtet. Es geht um den »Kanon der Förderung« der Freien Darstellenden Künste »auf Bundesebene« (mit Aussparung des Stiftungsbereichs) – ein Panorama der Inhalte und Themen, auf denen Förderprogramme aufsetzen. Dabei werden spezifische Fördergeber (Kulturstiftung des Bundes, Goethe-Institut, Fonds Darstellende Künste, Bundesverband Freie Darstellende Künste, Dachverband Tanz Deutschland, Nationale Performance Netz, Diehl+Ritter) genauer betrachtet – unklar bleibt ein etwaiger Anspruch auf Vollständigkeit. Eingehend wird die Frage behandelt, wie das Kriterium »künstlerische Qualität« gegen Beliebigkeitstendenzen geschützt werden kann – hier richtet sich der Blick kritisch auf Zusammensetzung, Struktur und innere Mechanismen von Jurys. Das im Zuge der Coronapandemie geöffnete Füllhorn der Kulturmilliarde(n) bringt ein situatives Potenzial hervor, in dem sich die Selbststrukturierungskräfte der Förderakteur*innen entfalten: Hierbei weiter und vertieft die Kompetenzen der subsidiären Strukturen und der konkreten künstlerischen Akteur*innen in die Entwicklung von Förderprogrammen einzubeziehen – wie es beispielhaft dem *Fonds* mit seinen Programmen gelungen ist – ist das stärkste Plädoyer der Studie, der im Perspektiventeil mehr Wumms gutgetan hätte. Der Fingerzeig auf die im Zuge der Coronaprogramme entwickelten »thematischen und strukturellen« Förderungen, die auf Langfristigkeit und Nachhaltigkeit angelegt sind, verweist auf den Kernkonflikt – die Kulturhoheit der Länder (Art. 30 GG) im Verhältnis zur Zuständigkeit des Bundes (Art. 33 GG). Dass bei der intensiven Bezugnahme der Autor*innen hierauf – in Analyse wie Perspektivierung – die Kulturminister*innenkonferenz in der Studie mit keinem Wort Erwähnung findet, sticht hervor. Von größter Wichtigkeit ist, dass die Botschaft, der Bund möge sein enormes Engagement während Corona nicht ersatzlos wegbrechen lassen, unbedingt und deutlich gehört werde!

Dieter Ripberger,

Institut für theatrale Zukunftsforschung,

Zimmertheater, Tübingen

«



Um die gesellschaftliche Rolle der Darstellenden Künste zu sichern und zu stärken, empfehlen wir eine vereinheitlichte, flächendeckende Kulturentwicklungsplanung. Mit dem Ziel einer nachhaltigen Entwicklung der (Darstellenden) Künste sollen die Kulturhaushalte auf allen Ebenen und die Förderanteile für die Freien Darstellenden Künste signifikant gesteigert und bessere Arbeitsbedingungen und soziale Sicherheit für Künstler*innen geschaffen werden.



Prof. Dr. Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka,
Hochschule für Musik und Darstellende Künste, Frankfurt am Main

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland

Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka

1 Ausgangssituation

Die Bundesrepublik Deutschland zählt hinsichtlich der Dichte an Kultur- und Kunstinstitutionen wie auch der Höhe der eingesetzten Fördermittel zu den führenden Kulturländern der Welt.[1] Auch die vorhandene Zahl an Organisationen, *Companies* und Künstler*innen in den Darstellenden Künsten der Bundesrepublik ist bezogen auf die Einwohnerzahl mit keinem anderen Land der Welt vergleichbar. Theater, Produktionshäuser und Freie Gruppen und Künstler*innen prägen die Bundesrepublik seit ihrer Gründung nachhaltig als Kulturland und beruhen auf Wurzeln, die weit in die Geschichte zurückreichen. Dennoch würden die Autor*innen und viele der Interviewpartner*innen in dieser Studie den Satz von Deutschland als Kulturland nicht ohne Weiteres unterschreiben.

Die Skepsis hinsichtlich des tatsächlichen *Commitments* der Bundesrepublik für ihre Künstler*innen und Organisationen ist während der Coronakrise gewachsen. Darüber dürfen auch die überproportional hohen und schlecht koordinierten Ausschüttungen an Sondermitteln des Bundes (Corona-Hilfsfonds 1 und 2, NEUSTART KULTUR mit Sonderprogrammen wie *#TakeThat* u. a.) nicht hinwegtäuschen, die die reale Not zwar teilweise und temporär gelindert haben, nicht jedoch die strukturellen Probleme in einer Landschaft mit zahllosen verunsicherten und über lange Zeit nichtbeschäftigen Künstler*innen.

Die strukturellen Probleme und der damit entstehende Reform- und Transformationsbedarf wachsen im gesamten Theaterland – und zwar sowohl in den öffentlichen Theatern, als auch im Bereich der Freien Gruppen und Künstler*innen alias der sogenannten Freien Szenen. Während die Stadt-, Staats- und Landestheater unter verkrusteten Strukturen, Überproduktion, ausbleibenden jungen und stetig älter werdenden Publika, steilen Hierarchien und den Auswüchsen der überwiegenden Ein-Mann-Intendanzen leiden, die nicht selten Machthandlungen begünstigen und zu toxischen Arbeitsumfeldern führen, liegen die Probleme bei den Freien Darstellenden Künsten deutlich anders. Stichwortartig kann man skizzieren, dass die Probleme dort eher im Bereich der unzureichenden Kulturentwicklungs- und Kulturplanungsinstrumente, der unzureichenden Teilhabe an der Kulturplanung und Entwicklung entsprechender Instrumente, der fehlenden oder nicht ausreichenden Förderung sowie der zu eng greifenden Förderkonzepte und Förderinstrumente liegen.

Im Rahmen unserer Studie, die mit der auf Seite 152 im vorliegenden Band beginnenden Studie korrespondiert, wurde untersucht,, ob die kulturpolitische Förderstruktur und die Architektur der Darstellenden Künste in den Bundesländern und Städten vor dem Hintergrund des jeweiligen kulturellen und künstlerischen Auftrages noch zukunftsfähig ist. Dabei sollten wir ein besonderes Augenmerk auf den Einsatz der Kulturentwicklungsplanung (KEP) und Theaterentwicklungsplanungen (TEP) als konzeptionelles und Planungsinstrument legen und die Zukunftsfähigkeit dieser Instrumente prüfen. Wir haben einerseits untersucht, ob dieses Instrument in den

1 BKM (2021): Neustart Kultur. Unterstützung für Künstler und Künstlerinnen. Die Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

Bundesländern überhaupt bzw. noch immer verwendet wird und welche Erfolge sein Einsatz zeitigt. Anderseits interessieren uns insbesondere auch die Fälle, in denen die KEP nicht eingesetzt und durch andere Instrumente kompensiert wird, um uns ein vollständiges Bild über den Einsatz von Planungs- und Konzeptionsinstrumenten in den Darstellenden Künsten zu machen. Wie erfolgreich waren diese Instrumente wirklich und welche Schlussfolgerungen entstehen daraus für den zukünftigen Einsatz der kulturpolitischen Förderinstrumente?

Dabei sind wir von folgenden Grundannahmen unserer Untersuchung ausgegangen:

» Die **Förderarchitektur** ist im Lauf der vergangenen 30 Jahre kaum und deutlich zu wenig erneuert worden und deshalb in wesentlichen Bereichen veraltet.
» Sie erschwert aus diesem Grunde die **Kommunikations- und Abstimmungsprozesse** zwischen kulturpolitischen Organisationen und den Künstler*innen, Gruppen und Organisationen der Darstellenden Künste und schränkt damit maßgebliche und wichtige Innovationen und Impulse der strukturellen Erneuerung der Darstellenden Künste ein.
» Die **Bedürfnisse der *Stakeholder*** (Nicht-/Besucher*innen, *Communities*, Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Theater und Freien Szenen, Kulturpolitik, andere Kultur- und Bildungseinrichtungen im Umfeld) werden nicht ausreichend berücksichtigt.
» Eine verlässliche moderne und nachhaltige **Kulturentwicklungsplanung** ist in den wenigsten Städten, Regionen und Bundesländern zu finden, auch gibt es kaum übergeordnete Planungsinstrumente auf der Bundesebene, die wie Schirmstrukturen fungieren.
» Die Gesamtstruktur der Darstellenden Künste und die **Dichotomie zwischen den Freien und den Öffentlichen Theater-Bereichen** erschweren die Modernisierung der Theaterlandschaft.

1.1 Forschungsfrage, Thesen, Methodik

Die Forschungsfrage unserer Studie lautet, inwiefern in den einzelnen Bundesländern und Regionen der Bundesrepublik KEP bzw. TEP existieren und welche (positiven) Auswirkungen diese auf die Darstellenden Künste in den Regionen haben?

Während eine – geringe – Zahl an Bundesländern sehr wohl über eine funktionierende KEP verfügt, besteht in den meisten Bundesländern auf Landesebene ein großes Defizit, das bei einigen Bundesländern wie angesprochen durch »Ersatz«-Instrumente kompensiert und bei anderen sogar vernachlässigt wird. Andererseits gibt es Bundesländer, wie insbesondere Nordrhein-Westfalen (NRW), deren erster Schub an KEP auf der kommunalen Ebene stattfand – hier insbesondere in Köln und Düsseldorf –, während unklar ist, ob die Erfahrungen aus diesen Planungsinstrumenten in die gegenwärtigen Überlegungen zur Planung auf der Landesebene eingehen oder schlichtweg ausgeblendet werden.

Unsere zu überprüfende These lautet deshalb, dass es kein einheitliches System einer KEP gibt, weder auf Bundesebene noch in den Bundesländern, sondern dass in jedem Bundesland auf Grundlage eines spezifischen exekutiven Selbstverständnisses, eines historischen Vorlaufes und des Engagements der verschiedenen Verbände und Künstler*innen unterschiedliche Typen von Instrumenten im Einsatz sind, mit denen verschiedene Ziele verfolgt werden. Schadet dies der Qualität der kulturpolitischen Steuerung und Förderung der Darstellenden Künste oder verhält sich die Absenz der entsprechenden Instrumente sogar nur neutral in Bezug auf den Erfolg der Kulturpolitik?

Um den Fragen nachzugehen, haben wir uns auf ein intensives Studium der zum Thema vorliegenden Forschungsliteratur und eine daran anknüpfende empirische Untersuchung als Forschungsmethoden verständigt, in der leitfadengestützte Interviews zum Einsatz kommen. Wir haben uns des Weiteren geografisch, demografisch und kulturpolitisch abgestützt und stellvertretend für alle 16 Bundesländer schließlich vier zur genaueren Untersuchung ausgewählt. In jedem der vier Länder wurden von uns jeweils etwa 30 Interviews auf allen Ebenen der Kulturpolitik, der Verbände und der Künstler*innen durchgeführt. In diesen etwa einstündigen Gesprächen haben wir uns darauf konzentriert, ausreichend und qualitativ wertvolles, aussagekräftiges Material zu sammeln, um die Meinungsvielfalt bezüglich oben genannter Themen sowohl der kulturpolitischen Ebenen Land und Kommune als auch der Legislative und Exekutive, der Verbände, der *Stakeholder* und der Nutznießer der Kulturpolitik in ausreichender Güte und Qualität abzubilden. Unser Ziel war es, dass sich die Ergebnisse unserer Untersuchungen und Interviews einerseits zu einem relevanten Bild der Kulturpolitik, der Freien Darstellenden Künste und ihrer Verknüpfung in den Regionen, und andererseits auch zu einem Bild über den Gebrauch von Instrumenten der KEP entfalten. Das ist uns mit den mehr als 120 Interviews gelungen.

1.2 Die Rolle der Freien Szene in den Bundesländern und regionalen Strukturen

Die Rolle und Bedeutung der Freien Szene, als Zusammenschluss aller nichtöffentlichen und explizit nicht privatwirtschaftlich agierenden Künstler*innen, Gruppen,

Produktions- und Aufführungsstätten sowie Festivals ist größer als erwartet, und zwar auch jenseits der großen Metropolen Berlin, Hamburg, München sowie der beiden Metropolregionen Frankfurt/Rhein-Main und Rhein-Ruhr, in denen sich aufgrund besonders attraktiver Rahmenbedingungen die Akteur*innen der Freien Szenen erwartungsgemäß konzentrieren.[2]

Die Arbeits- und Förderbedingungen der Künstler*innen in den verschiedenen Ländern sind sehr unterschiedlich, was sich an folgenden Indikatoren erkennen lässt:

» die **Zusammensetzung** der Freien Szenen verändert sich von Bundesland zu Bundesland einschließlich historischer Besonderheiten;
» die **Finanzierungsanteile** für die Freien Darstellenden Künstler*innen schwanken von Land zu Land und verändern sich nur sehr wenig nach mühevoller Lobbyarbeit, ohne dass die Erfolge nachhaltigen Charakter tragen;
» die **Instrumente der Förderung** unterscheiden sich von ihrer Zahl, ihrer Definition, ihrer Ausrichtung und Ausstattung erheblich von Bundesland zu Bundesland (Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik, S. 152 ff.);
» die **Vergabeverfahren** sind sehr unterschiedlich und reichen von strikten Vergaben von Mitteln durch die Kulturpolitik und Vergaben durch von der Politik eingesetzte Jurys, über Vergaben durch den jeweiligen Landesverband bis – in noch viel zu seltenen Fällen – Vergaben durch die beteiligten Künstler*innen selbst (Stuttgart u. a.).[3]

1.3 Kulturentwicklungsplanung (KEP) und alternative Instrumente

Auch wenn es bereits in den 1970er Jahren mit der Politik einer »Kultur für alle« eine erste Welle der Entstehung von Kulturentwicklungsplänen in Städten und Ländern gab, so sind diese Planungsinstrumente, wie wir sie heute sehen und auffassen, doch eigentlich ein Instrument der 2000er und 2010er Jahre. In dieser Zeit wurden sie konzeptionell in den Stand erhoben, über den wir heute sprechen und den wir hier erforschen. Das ist vor allem auch mit einem größeren Selbstbewusstsein der Kulturorganisationen verbunden, die sich eine Planungsklarheit und -sicherheit von der Kulturpolitik und ihren Verbands- und Gewerkschaftsstrukturen wünschen. Dieser Prozess ist auch mit der Entstehung der kleinen und mittleren Kulturberatungsunternehmen verknüpft, die in der Beratung der Kulturbehörden ein zunehmendes Arbeitsfeld sehen und hier nicht selten das Instrument einer KEP oder auch neuere Modelle vorschlugen, wie wir sehen werden.

Patrick S. Föhl schreibt von einem »rasanten Anstieg von Planungsprozessen im gesamten Bundesgebiet« und nennt vor allem erfolgreiche Kulturentwicklungsplanungen in Städten »wie Bremen (2006), Dresden (2007), Köln und Leipzig (2008) mit groß angelegten Kulturplanungsverfahren, […] ebenso zahlreiche mittelgroße bis kleine Kommunen wie Freiburg (2006), Leverkusen (2008) und Neuruppin (2011)«[4].

Föhl macht für diesen Anstieg eine Reihe von Faktoren verantwortlich:

» die »lange Kadenz der hinlänglich bekannten gesellschaftlichen Herausforderungen«;
» die »zunehmende Bewegungsunfähigkeit der Kulturpolitik« sowie
» die »sehr einseitig verteilte Kulturförderung (Stichworte: Aufrechterhalten/Betrieb kultureller Infrastruktur, Omnibusprinzip)«;[5]
» die wachsenden Aufgabenvolumina bei latent stagnierenden finanziellen Mitteln;
» der Bedeutungsgewinn von Kunst in spezifischen Bereichen, während klassische künstlerische Genres wie die Darstellenden Künste unter Druck geraten.

Verfahren der KEP sollen laut Föhl aufbauend auf Bestandsaufnahmen und Analysen:

» »kulturpolitische Zielstellungen formulieren,
» Schwerpunkte setzen, und
» Maßnahmen definieren.«[6]

Auch wenn Föhl darauf abstellt, dass »die umfänglichsten Aktivitäten kultureller Planung aufgrund der föderalen Struktur naturgemäß auf der kommunalen Ebene«[7] stattfinden, so verweist er auf wichtige Konzeptionen auf der Landesebene, wie beispielsweise die Kunstkonzeption (1989) in Baden-Württemberg, und »inzwischen fast flächendeckende«[8] im Osten Deutschlands. Das gab für uns den Ausschlag, auf der Ebene der Bundesländer konzeptionell eine erste Untersuchungsebene anzulegen, die

2 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

3 Ebd.

4 Föhl, Patrick S. (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. I/2014. 32.

5 Ebd.

6 Föhl 2014. 33.

7 Ebd.

8 Ebd.

uns dann innerhalb der jeweiligen Landesgrenzen auf die nachgeordneten Ebenen führen würden. Ein wesentlicher konzeptioneller Gedanke betrifft zudem die Beteiligungsverfahren und die Einbindung aller *Stakeholder*, zu denen nicht nur die kulturpolitischen und die Verbandsebenen, sondern eben auch die Publika und die Künstler*innen und Mitarbeiter*innen der Organisationen als wichtigste *Stakeholder* gehören.

Ulrike Blumenreich, die sich ebenfalls sehr ausgiebig mit der Systematik der KEP befasst hat, spricht von »konzeptbasierten Instrumenten der Kulturpolitik« und prägte damit einen in der Wissenschaft heute gängigen Begriff. In der folgenden Grafik wird ihre Unterscheidung der einzelnen Planungsebenen nach strukturellen Gesichtspunkten deutlich. Hier unterscheidet sie:

» Verfassungsrechtliche Grundlagen;
» Instrumente zur programmatischen Ausrichtung sowie der Analyse und Berichterstattung;
» *Governance*-Instrumente und
» Operationalisierungsinstrumente

und dient unserer Untersuchung damit im Weiteren als Grundlage der Einordnung.[9]

Bereits in der Rubrik B in Blumenreichs Überblick der *Instrumente zur programmatischen Ausrichtung*, also relativ gleichwertiger Instrumente, zeigt sich die Vielfalt: Neben Kulturentwicklungsplänen wird auch auf Kultur- und Spartenkonzepte bzw., wie im Fall der Darstellenden Künste, auf Theaterentwicklungspläne oder -konzepte verwiesen, die in ihrer konzeptionellen Ausrichtung und Anwendung

ÜBERSICHT 1: Systematik Grundlagen u. Instrumente konzeptbasierter Kulturpolitik (Blumenreich 2014)

A – GRUNDLAGEN		
Landesverfassungen (Rahmen)		**Gesetze (Rahmen)**
Bestimmungen zu Kunst und Kultur in den Landesverfassungen		Kulturraumgesetze Kulturfördergesetze Kulturfachgesetze
B – INSTRUMENTE ZUR PROGRAMMATISCHEN AUSRICHTUNG		**C – INSTRUMENTE DER ANALYSE UND BERICHTERSTATTUNG**
Planungen und Konzeptionen	**Leitlinien und Strategien**	**(als Entscheidungs- und Planungsgrundlagen)**
Kulturentwicklungspläne Kulturkonzepte Sparten- und Teilbereichskonzepte	Kulturpolitische Leitlinien Kulturleitbilder Kulturpolitische Strategiepapiere Kulturpolitische Grundsatzpapiere und -empfehlungen	Kulturberichte Bestandaufnahmen/ Kulturanalysen Spartenberichte Teilbereichsberichte (z. B. Kulturwirtschaftsberichte)
D – GOVERNANCE-INSTRUMENTE		**E – OPERATIONALISIERUNGS-INSTRUMENTE**
Diskurs- und Beteiligungsverfahren	**Vereinbarungen**	
Kulturkonvente Kulturkommissionen / Kulturbeiräte Kulturdialoge / Diskurse Runde Tische Kulturforen	Zielvereinbarungen Leistungsvereinbarungen	Förderprogramme / Förderrichtlinien

9 Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014. 199–225; s. a. Übersicht 1.

nur Nuancen auseinander liegen und oftmals auch begrifflichen Verwechslungen zwischen Konzept, Konzeption und Plan bzw. Planung unterliegen.

Ulrike Blumenreich selbst betont, dass »innerhalb der Planungen und Konzepte die KEP die umfangreichsten Instrumente [sind], die aus folgenden Teilen bestehen:

» Bestandsaufnahme und Analyse,
» kulturpolitische Ziele und ihre Priorisierung,
» Maßnahmen zur Zielerreichung,
» Quantifizierung der benötigten finanziellen oder personellen Ressourcen und
» Maßnahmen zur Zielüberprüfung.«[10]

Zugleich bestätigt sie unsere Erkenntnis, dass, weil keines dieser Instrumente geschützt ist und geschützt verwendet wird, es zu Verwischungen zwischen diesen kommt, und die Inhalte und Bestandteile der Instrumente nicht einheitlich geregelt sind oder verwendet werden.[11]

Anliegen unserer Studie ist es allerdings nicht, zu überprüfen, welche Instrumente in welchem Maße Verwendung finden. Wir untersuchen vor allem den Einsatz und Erfolg der Planungsinstrumente.

1.4 Die Auswahl der Bundesländer

Ausgangspunkt unserer Überlegungen hinsichtlich der **regionalen Auswahl** war es, ein ausgewogenes Bild der kulturpolitischen und der Landschaft der Darstellenden Künste abzubilden und hierfür eine verantwortungsvolle Auswahl der zu studierenden Gebiete der Bundesrepublik zu treffen. Gleichzeitig war es uns wichtig, für bestimmte Regionen einheitliche kulturpolitische Voraussetzungen zu definieren und vorzufinden, was Landesgrenzen überschreitende Regionen und Projekte nicht ausschloss, wie Exkurse nach Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Rheinland-Pfalz zeigen.

Für die Länder in der Großregion Zentrum/Süden haben wir uns für das Bundesland **Hessen** entschieden, weil die Region Frankfurt/Rhein-Main eine der größten und wichtigsten Metropolregionen des Landes ist, die zugleich auch als finanzwirtschaftliches Ballungszentrum wesentliche wirtschaftspolitische Impulse in die gesamte Bundesrepublik gibt. Das Bundesland verknüpft zudem metropolitane mit ruralen Regionen, was die Darstellenden Künste und die diese legitimierende und finanzierende Kulturpolitik anhält, den Versorgungsauftrag über die Metropolregion und die weiteren großen Städte Kassel, Wiesbaden und Darmstadt hinaus auszudehnen, und hier zum Beispiel auch Gießen und Marburg als Standorte mit einzubeziehen.

10 Blumenreich (2014). 201.

11 Ebd.

Das Nachbarland **Thüringen** ist das zweite Land unserer Auswahl. Hier wurden bereits unmittelbar nach der Wende (1989) und Vereinigung (1990) auch die kulturpolitischen Grundlagen des Bundeslandes neu verlegt, zentralisiert und verantwortet. Dies beinhaltete – erneut auf Vorlage von Masterplänen des Deutschen Bühnenvereins (DBV) und später mithilfe der Consulting-Firma Actori – eine Strukturreform und Flurbereinigung von wichtigen kleinen Theatern des Bundeslandes, in deren Folge auch große Teile der Künstler*innen der einst florierenden Freien Szenen auswanderten.

Nordrhein-Westfalen (NRW), das größte deutsche Flächenland mit einer großen Industriegeschichte und einem reichhaltigen Kultur- und Theaterangebot, ist das dritte Land unserer Auswahl. NRW ist symptomatisch für die kurze Geschichte der Bundesrepublik als Industrie- und Einwanderungsland, was bis heute Auswirkungen auf die demografische und Sozialstruktur wie auch auf kulturelle Nachfrage und Infrastruktur und künstlerisches Angebot hat.

Schließlich **Berlin**, seit 1990 *de jure* und seit dem Umzug der Regierung, ihrer Behörden und Ministerien im Jahre 1999 *de facto* die Hauptstadt der Bundesrepublik und zentraler politischer und medialer Dreh- und Angelpunkt der sogenannten Berliner Republik, ist das vierte Bundesland unserer Auswahl.

So haben wir vier durchaus sehr verschiedene und in ihrer Unterschiedlichkeit für das Gesamtbild der Bundesrepublik dennoch sehr repräsentative Länder ausgesucht, in denen wir den oben genannten Fragestellungen mit Materialrecherche, Analyse und empirischen Untersuchungen nachgehen wollen.

1.5 Aufbau des Textes

Unsere Studie ist, den vier Untersuchungen der Bundesländer folgend, nebst Einführung und Ergebnissen in sechs Kapitel unterteilt. In den an die Einleitung anschließenden vier Kapiteln folgen die vier Teiluntersuchungen in den vier Bundesländern Hessen, Thüringen, NRW und Berlin. Die wesentlichen Erkenntnisse werden schließlich im sechsten Kapitel zusammengefasst.

Die empirische Auseinandersetzung beginnt mit dem Bundesland **Hessen**, im Zentrum der Bundesrepublik gelegen, vertraut mit vielen Themen und zu lösenden Antagonismen, die für die Zukunft der Darstellenden Künste von großer Bedeutung sind. Es folgt die Untersuchung des Nachbarlandes **Thüringen**, in dem Kultur einen der größten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Schwerpunkte des Landes und seiner Kommunen darstellt. Insofern hat dieses Land zwar einen Sonderstatus inne, ist strukturell jedoch vergleichbar mit den anderen ostdeutschen Bundesländern, die ähnliche Erfahrungen eines gesellschaftlichen Strukturwandels gemacht haben.

Daran an schließt **Nordrhein-Westfalen** als das Bundesland, dass sich immer wieder durch wirtschaftliche Umbrüche definiert und den Begriff Transformation nicht scheut. Kunst und Kultur werden sehr wertgeschätzt von der Kulturpolitik und gut besucht von den Zuschauer*innen.

Darauf folgt der Studienteil zu **Berlin**, das als politisches und kulturelles Zentrum des Landes ost- und westdeutsche Kunst, Künstler*innen und Kultureinrichtungen miteinander verschweißt. Die Stadt zieht darüber hinaus Künstler*innen aus aller Welt an, was durch ausreichende Ressourcen gefördert wird, von denen auch die Freien Darstellenden Künste in einem vergleichbar hohen Maße profitieren.

2 Hessen: Wie präsent sind die Darstellenden Künste in der Politik Hessens? Welche Pläne gibt es für die zukünftige Entwicklung?

Melina Eichenlaub

Hessen hat als fünftgrößtes Flächenland Deutschlands große regionale Unterschiede aufzuweisen, welche sich auch in den Darstellenden Künsten und der Kulturpolitik widerspiegeln. Im Süden und in Teilen Mittelhessens befindet sich mit der Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main ein infrastrukturelles Ballungsgebiet. Etwa vier Millionen der etwas mehr als sechs Millionen Einwohner*innen Hessens sind dort verortet.[12] In Mittel- und Nordhessen gibt es mit Städten wie Marburg, Gießen und Kassel zwar jeweils große Zentren, auffällig ist aber die ländliche Prägung des Bundeslandes außerhalb des Großraums Frankfurt. Der 2018 veröffentliche *Kulturatlas Hessen* prognostiziert einen steigenden Altersdurchschnitt der Bevölkerung, sowie tendenziell sinkende Einwohner*innenzahlen von bis zu 12 %.[13] Diese werden vor allem in den ländlichen Regionen spürbar.

Für die Kulturlandschaft sehen die Autor*innen zukünftig die Notwendigkeit hoher Investitionen, um die Kulturinfrastruktur dem steigenden Altersschnitt und der damit verbundenen nötigen Barrierefreiheit anzupassen. Zudem wachse die Gefahr, dass die öffentliche Hand sich aufgrund der sinkenden Einwohner*innenzahl aus der Kulturfinanzierung zurückziehe.[14] In ländlichen Räumen bespielen jetzt schon vor allem die Freie Szene, die Amateurkünstler*innen und Ehrenamtliche die Räume, welche von den öffentlich getragenen Theatern nicht abgedeckt werden können. Dabei ist die finanzielle Situation dieser Akteur*innen besonders prekär. Während die öffentlich getragenen Theater jeweils mit bis zu 20 Mio. € jährlich bezuschusst werden, steht im Landeshaushalt gerade mal ein Bruchteil dieser Summe für die gesamte Freie- und Amateurszene zur Verfügung.[15] Im Gegensatz zu Mittel- und Nordhessen hat die Metropolregion Frankfurt/Rhein-Main eine besonders große Dichte an Kunst und Kultur.

Etwas mehr als die Hälfte der ca. 124 freien Künstler*innen und Gruppen, die bei dem Landesverband der freien Darstellenden Künste Hessen e. V. (laPROF) aufgeführt sind, haben ihren Sitz in Frankfurt oder im direkten Umland.[16] Das führt wiederum zu anderen Problemen, wie der kaum zu leistenden angemessenen Finanzierung aller Künstler*innen, der Raumknappheit in der Stadt und einem hohen Konkurrenzdruck innerhalb der Szene. Hinzu kommen die öffentlichen und privaten Theater des Bundeslandes: Laut Statistik des Deutschen Bühnenvereins aus der Spielzeit 2018/19 sind in Hessen insgesamt sechs öffentliche und etwa 16 private Theater zu finden.[17] laPROF nennt sogar 23 Freie Spielstätten. Hinzu kommen weitere Festivals und Festspiele. Nicht offiziell gelistet ist die Amateurszene. Im 2021 von laPROF veröffentlichten Gutachten *Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen* wird eine Anzahl von etwa 225 Amateurbühnen im gesamten Bundesland genannt[18].

Die Vielfalt in der staatlichen und in der Freien Szene der Darstellenden Künste – die außerdem eng mit verschiedenen Initiativen und Vereinen der Soziokultur verwoben ist – führt zu unterschiedlichen Bedarfen in den Bereichen Förderung, Vergabe und Verteilung finanzieller Mittel, Infrastruktur und Kommunikation. Hier ist es die Aufgabe der Politik, einen strukturellen Rahmen zu schaffen. Ein Vertreter aus der Soziokultur sagt dazu: »Die Kulturförderung der Vergangenheit kann nicht die Kulturförderung der Zukunft sein, dafür hat sich die Gesellschaft zu sehr gewandelt«.[19]

Kunst und Kultur liegen im Verantwortungsbereich des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst (HMWK). Seit 2019 wird dieses geleitet von der hessischen Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst Angela Dorn (Bündnis 90/Die Grünen). Laut mehrerer

12 Hessisches Statistisches Landesamt Wiesbaden (2019): Bevölkerung in Hessen 2060. Regionalisierte Bevölkerungsvorausberechnung für Hessen bis 2040. Wiesbaden.

13 HA Hessen Agentur GmbH (o. D.): Kulturatlas Hessen. Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.). Wiesbaden. 19.

14 Vgl. ebd. S. 20.

15 Hessisches Ministerium der Finanzen: Finanzplan und Landeshaushaltsplan, Pläne 2017–2024.

16 Vgl. laPROF: Mitglieder

17 Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. Bonn.

18 Sauer, Ilona u. a., laPROF Hessen e. V. (o. D.): Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen. Ein landesspezifisches Gutachten im Auftrag des Fonds Darstellende Künste, Frankfurt. 9.

19 H 03.

Interviewpartner*innen habe es einige Verbesserungen seit ihrer Amtsübernahme gegeben. Die finanziellen Landesmittel für Kunst und Kultur seien erhöht worden und sollen in den nächsten Jahren schrittweise weiter angehoben werden. Außerdem seien beispielsweise die Mittel für die Freie Szene in den vergangenen Jahren verdoppelt worden. Die Steigerung des Haushaltes bis 2023 sei auch trotz Corona weiterhin vorgesehen.[20] Zudem habe sich die Kommunikation mit der Politik verbessert. Vertreter*innen der Freien und staatlichen Szene berichten übereinstimmend, die Landespolitik sei offen, zugeneigt und kooperativ gegenüber der Kunst und Kultur.[21] Eine besonders wichtige und wegweisende Entwicklung in der Kulturpolitik ist die Erarbeitung des *Masterplans Kultur*. Hier soll in einem interaktiven Prozess unter Beteiligung von Hessens Kunst- und Kulturschaffenden und allen interessierten Bürger*innen ein Kulturentwicklungsplan für die kommenden Jahre entstehen, welcher über die Legislaturperiode der aktuellen Landesregierung hinaus gültig sein soll. Während der vorhergehende Staatsminister des HWMK, Boris Rhein (CDU), diesen Prozess bereits angestoßen hat, wird er nun unter Staatsministerin Dorn tatsächlich in Angriff genommen und großflächig umgesetzt. Auf der Webseite des Ministeriums lässt sich die Entwicklung des *Masterplans* aktuell und transparent verfolgen.[22] Der Beteiligungsprozess umfasst Umfragen, Workshops, »WERKSTATT-Tage«, Regionalforen u. v. m. Aus den Impulsen der beteiligten Künstler*innen und Bürger*innen wurden neun Themenschwerpunkte mit jeweiligen Themenpat*innen erarbeitet. Auf dieser Basis sollen Leitlinien für die Kultur- und Förderpolitik entstehen, welche unabhängig von Einzelpersonen und parteipolitischen Interessen sind. Ein Kritikpunkt der Mitwirkenden am Prozess des *Masterplans* ist die fehlende Transparenz der Auswahlprozesse. Es sei nicht ersichtlich, auf welcher Basis die Teilnehmenden an den Workshops ausgewählt wurden.[23] Außerdem würden die beiden beteiligten externen Agenturen den *Masterplan* bisher zu sehr eigenständig gestalten und dabei den Akteur*innen der Kunst und Kultur nur wenig Spielraum lassen.[24] Insgesamt sei der Prozess aber wesentlich partizipativer als bei der Erarbeitung des vorangegangenen *Kulturatlas*. Zwei der Themenschwerpunkte befassen sich explizit mit der Kulturförderung und der wirtschaftlichen Situation der Künstler*innen. Wie bereits beschrieben sind die Bedarfe der Kunst- und Kulturschaffenden sehr unterschiedlich. Es bedarf individueller Konzepte, die sinnvoll und langfristig wirken. Vor allem aus der Freien Szene kommt der Wunsch nach mehrjährigen Fördermodellen.[25] Aktuell werden die Landesmittel im Rahmen von institutionellen oder Projektförderungen vergeben. Verkürzt dargestellt, können öffentlich getragene Theaterhäuser oder Verbände eine institutionelle Förderung erhalten. Die Freie Szene und private Akteur*innen haben bisher nur die Möglichkeit, Anträge für Projektförderungen zu stellen. Dabei sei die Vergabe der Landesmittel, vor allem im Bereich der Projektförderungen intransparent und sehr langsam.[26] Die Entscheidungen über positive oder negative Förderbescheide würden erst Monate nach der Beantragung zugestellt.[27] Die Freien Künstler*innen gehen zum Teil in Vorleistung ohne zu wissen, ob die Kosten ihrer Projekte durch die Fördermittel gedeckt werden. Zudem nähme der bürokratische Aufwand viel Zeit in Anspruch, ohne dass dies eine Garantie für eine Zusage der Mittel bedeuten würde.[28] Abhilfe könnte hier eine Verteilung der Verantwortlichkeiten auf die Verbände schaffen. Vereine wie die Landesvereinigung Kulturelle Bildung Hessen e. V. (LKB) und die Landesarbeitsgemeinschaft der Kulturinitiativen und soziokulturellen Zentren Hessen e. V. (LAKS) erhalten mittlerweile institutionelle, also langfristigere Förderungen, um die jeweiligen Geschäftsstellen ausbauen und weitere Aufgaben übernehmen zu können. Dies geschieht nun auch für laPROF. Der Verband soll in Zukunft die Mittelverwaltung und -verteilung für die Freie Szene Hessens übernehmen. Wie diese Veränderung die Förderlandschaft in Hessen beeinflussen wird, kann an dieser Stelle noch nicht gesagt werden. Für eine zukünftige Verbesserung der Situation in den Freien Darstellenden Künsten und um dem Druck entgegenzuwirken, der durch die Projektförderung entsteht, braucht es dynamische Förderinstrumente und mehrjährige Förderungen. Zudem wird in den Interviews die Problematik der hybriden Beschäftigungsmodelle in den Darstellenden Künsten angemerkt, auf welche das Sozialversicherungssystem noch keine Antwort gefunden habe.[29] Es geht hier um die berufliche und die soziale Absicherung der Künstler*innen.

Abschließend werden in den Interviews auch andere konkrete Vorschläge für eine Verbesserung der Kunst- und Kulturlandschaft genannt. Hierzu zählen u. a. eine höhere Wertschätzung der künstlerischen Arbeit[30], ein

20 Vgl. H 18..

21 H 02, H 03, H 04, H 05

22 Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (o. D.): Was ist der Masterplan Kultur Hessen?. URL: https://wissenschaft.hessen.de/kultur/kulturpolitik/masterplan-kultur-hessen/was-ist-der-masterplan-kultur-hessen [08.09.2021].

23 H 10 et al.

24 Ebd.

25 H 13 et al.

26 Vgl. H 07, H 08, H 13.

27 Ebd.

28 H 08.

29 H 18.

30 Vgl. H 02, H 13, H 14, H 15 et al.

Fokus auf die ländlichen Räume[31], mehr Transparenz und Diversität in der Vergabe von Fördermitteln[32] und die Einrichtung von Kulturbudgets speziell für Kinder und Jugendliche[33]. Im *Masterplan Kultur* könnten verbindliche Ziele und Leitsätze festgeschrieben werden. Hierzu benötigt die Politik ein fundiertes Wissen über die Lebensrealität und die Arbeitsinhalte der Künstler*innen. Gleichzeitig ist es wichtig, dass die Akteur*innen aus der Kunst und der (Sozio-)Kultur ihre Forderungen an die Politik herantragen und sich engagieren. Zusammenfassend entsteht der Eindruck eines guten und lebendigen Kontakts zwischen Künstler*innen, deren Interessenverbänden und der Politik. Mit dem *Masterplan Kultur* wurde ein ebenso ambitioniertes wie wichtiges Instrument für die Kunst-und Kulturlandschaft auf den Weg gebracht, deren Förderung nach wie vor eine freiwillige Leistung in der Politik ist.

3 Thüringen zwischen Tradition und Zukunft.

Vanessa Hartmann

Thüringen ist ein kulturpolitisch interessantes und widersprüchliches Bundesland. Je mehr man über die Thüringer Kultur- und Kunstszene erfährt, desto komplexer und scheinbar paradoxer werden die kulturpolitischen Strömungen, die sich in den vergangenen Jahren entwickelt und verfestigt haben. Neben den alten Residenztheatern als Überbleibsel einer feudalen Ordnung, die zum Großteil noch alten Strukturen und Hierarchiemodellen verhaftet sind, hat Thüringen gleichzeitig die erste Kulturgenossenschaft überhaupt hervorgebracht: Engagierte Bürger*innen haben in Erfurt ein ehemaliges Theatergebäude wiederbelebt und finanzieren dieses *Kulturquartier* als Verein organisiert aus privaten Mitteln. Wie passt das zusammen? In welche kulturpolitische Zukunft steuert Thüringen? Und was muss passieren, damit die Vielfalt und historischen Bedeutsamkeit der Thüringer Theater- und Kulturlandschaft nicht nur erhalten, sondern sogar gefördert wird? Wie kann Thüringen sein Image als »kulturpolitisches Entwicklungsland«[34] hinter sich lassen und stattdessen neue Ideen, neue Formen und kulturelle Formate miteinander verschmelzen?

Die politische Situation in Thüringen

Kulturpolitische Erkenntnisse und Rechercheergebnisse lassen sich im Hinblick auf Thüringen nicht einordnen, ohne die Wahlergebnisse der letzten Jahre einzubeziehen. Seit 2014 regiert in Thüringen eine rot-rot-grüne Koalition unter dem Ministerpräsidenten Bodo Ramelow (Die Linke). Seit März 2020 regiert das Kabinett Ramelow II allerdings als Minderheitsregierung, nachdem es nach der Landtagswahl 2019 zu einer Regierungskrise und in der Folge beinahe zu Neuwahlen gekommen war. Viele der Befragten sprachen von den unsicheren politischen Verhältnissen sowie von der Angst, was der Einfluss der Alternative für Deutschland (AfD) vor allem in den Kommunen anrichten kann[35], selbst wenn die Partei auf der Landesebene nicht in Regierungsverantwortung kommen sollte. »Wir haben hier [einen] echten Kulturkampf«, berichtet ein Interviewpartner, der kulturpolitisch und künstlerisch tätig ist. AfD-Wähler*innen hätten bestimmte Vorstellungen vom Theater und erwarteten »deutsche Theater mit deutschen Stücken«, was er selbst natürlich ablehne.[36] Diese Entwicklungen werden durchgehend als ernsthafte Bedrohung wahrgenommen sowie als Gefahr für die Kulturlandschaft – so wollte die AfD bereits in einer thüringischen Stadt den »kompletten Zuschuss [für das Theater] streichen«.[37] In den Kommunen ist der auf Landesebene befürchtete Ernstfall demnach fast eingetreten. In einem bereits so schwierigen politischen Klima muss sich die thüringische Kulturszene den Herausforderungen der Zukunft sowie den aktuellen Auswirkungen der Coronapandemie stellen, die alle Akteur*innen und Kulturpolitiker*innen deutlich zu spüren bekommen haben. Dies gilt auch vor allem für die durch viele Fördernetze hindurchfallenden Soloselbstständigen, die unter anderem von einer Kulturdirektorin angesprochen wurden.[38] Mit großer Sorge werden bzw. wurden somit von den meisten Interviewpartner*innen die nächsten Landtagswahlen in Thüringen erwartet sowie die Bedrohung durch einen weiteren Stimmenzugewinn des rechtspopulistischen Lagers. Diese Sorgen sind durchaus berechtigt. Insbesondere die Freie Szene und die progressiv agierenden unter den öffentlich getragenen Theatern fürchten bei einer eventuellen Regierungsbildung mit der AfD nicht nur um ihre Finanzierung, sondern um die gesamte Ausrichtung der Kultur- und Theaterlandschaft. Ein Rechtsruck der Kulturpolitik auf Landesebene, aber auch auf kommunaler Ebene, ist in den ostdeutschen Bundesländern leider kein fernes Schreckensszenario mehr, sondern eine realistische Bedrohung. Schon jetzt werden Theatermacher*innen und Künstler*innen von Vertreter*innen rechtspopulistischer Parteien für ihre »Programmatik« und ihre Ausrichtung »abgelehnt«[39] und ihr künstlerischer Anspruch mindestens infrage gestellt,

31 H 02, H 03, H 19, H 29.

32 H 02, H 08, H 12, H 14.

33 H 10, H 15.

34 TH 9.

35 Z. B. TH 12.

36 TH 2.

37 TH 12.

38 Z. B. TH 1.

39 TH 8.

wenn nicht sogar aktiv gefährdet. Um den Erhalt einer vielfältigen und diversen Kulturlandschaft zu garantieren, müssten Kulturausgaben sowohl kommunal als auch auf Landesebene als Pflichtausgabe verankert werden: Unabhängig von politischen Verhältnissen könnten so zumindest finanzielle Stabilität und Sicherheit für die kreative Szene, Kunst, Kultur und Soziokultur u. v. m. geschaffen werden.[40] Selbstredend, dass bei den Akteur*innen der Wunsch besteht, dass sich statt extremistischer Positionen transformationsfreudige Strömungen in Thüringen durchsetzen. Das betreffe sowohl »politische« als auch »gesellschaftliche Mehrheiten«.[41]

Fördersituation für die öffentlichen Theater und die Freien Darstellenden Künste

Trotz der politischen Situation steigen vor allem die Zuschüsse für die institutionellen Theater und Orchester, die über die Hälfte der Gesamtausgaben ausmachen, jährlich. Gleichzeitig ist die Summe, die für die Freien Darstellenden Künste zur Verfügung steht, verschwindend gering. Auch nach der Verdoppelung der Zuschüsse 2020 machen die Ausgaben für die Freien nicht mal 1 % der Zuschüsse für die institutionellen Einrichtungen aus.[42] Mit dieser geringen Summe können die Freien Darstellenden Künste in Thüringen sich nicht erneuern, sie können nicht einmal ihre Existenz langfristig absichern. Hier besteht ein großer Handlungsbedarf. Wenn die Mittel für die institutionellen Theater und Orchester jährlich um einige Millionen erhöht werden können, müssten weitere Erhöhungen für die Freien Darstellenden Künste eine Selbstverständlichkeit sein. Stattdessen befürwortet ein maßgebliches Arbeitspapier, das die Staatskanzlei 2017 veröffentlicht hat – *Perspektive 2025* –[43] weder langfristige Reformen noch einen zukunftsfähigen Ausbau der Kultur- und Förderpolitik, sondern lediglich ein Halten des »Status quo«. Die Thüringer Kulturpolitik auf Landesebene wirkt trotz einer rot-rot-grünen Landesregierung strukturkonservativ, von ihrer Seite scheint es kaum nachhaltige langfristige Perspektiven zu geben. Eine zukunftsfähige KEP für das ganze Bundesland gibt es nicht. Zwar forderte u. a. Die Linke bereits ein Kulturfördergesetz und auch eine Landtagsabgeordnete plädiert für eine partizipative Kulturpolitik.[44] Allerdings sei der »dreijährige Prozess« um ein »Kulturfördergesetz« endgültig gescheitert, da die Parteien zu unterschiedliche Positionen vertreten hätten. Auch sie sieht aber »enormen Veränderungsbedarf« bei der »verhärteten und unbeweglichen Förderkulisse«. Das Argument, »so ist das schon immer gewesen«, könne hier nicht länger gelten.[45] Die Förderstrukturen müssen dringend reformiert werden.

Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste als Chance

Es lässt sich also feststellen, dass die Freie Szene in Thüringen deutlich hinter der institutionellen bzw. öffentlich getragenen Theater- und Kulturszene zurückstecken muss. Das betrifft die finanzielle Situation, die Infrastruktur und die Chancengleichheit. Eine mögliche Chance, dieses Ungleichgewicht zumindest etwas zu verschieben und den Anliegen der Freien Szene mehr Platz und eine größere Plattform einzuräumen, ist das geplante Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste. Der Thüringer Theaterverband, der größte Interessenvertreter der Freien Szene in Thüringen, setzt große Hoffnungen in dieses Projekt: Ein solches Produktionshaus gibt es in Thüringen noch nicht, es könnte also als Schlüssel für die bessere Wahrnehmung, Förderung und Finanzierung der Thüringer Freien Szene fungieren. Thüringen habe »vor allem bei den professionellen Freien Künsten« viel Nachholbedarf. »Das liegt auch an dem engem Netz an öffentlich geförderten Theatern, dort gibt es eine starke Priorisierung«, beschreibt eine freie Theatermanagerin die Situation.[46] Auch deswegen braucht es in Thüringen ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste, um dem starken Fokus der Landespolitik auf die öffentlich getragenen Theater etwas entgegensetzen zu können. Es ginge aber nicht nur darum, »den Ort an sich zu schaffen, sondern die gesamte Rahmung und die Gelingensbedingungen, damit Freies Produzieren und Arbeiten überhaupt möglich ist«.[47]

Wenn eine Infrastruktur für die Freie Szene vorhanden wäre, würde damit die Finanzierung des Hauses und der dort arbeitenden und inszenierenden Künstler*innen in kommenden Kulturhaushalten automatisch stärker berücksichtigt. Eine große Chance, die weiter vorangetrieben und unterstützt werden sollte. So selbstverständlich dieses Projekt auch klingen mag, es scheint in seiner Bedeutung noch nicht zu allen Ebenen der Kulturpolitik durchgesickert zu sein. Um durchschlagende Kraft entwickeln zu können, muss die Notwendigkeit eines Produktionshauses auch denjenigen klar gemacht werden, die sich bis jetzt mit dieser Lücke in der Thüringer Kulturlandschaft vielleicht noch nicht eingehend auseinanderge-

40 Z. B. TH 20.

41 TH 2.

42 Freistaat Thüringen: Landeshaushaltspläne 2013/14 – 2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. (2013 – 2021).

43 Thüringer Staatskanzlei / Hoff, Benjamin-Immanuel (2017): »Perspektive 2025«. Sicherung und Fortentwicklung der Thüringer Theaterlandschaft, Erfurt.

44 TH 3.

45 Ebd.

46 TH 9.

47 Ebd.

setzt haben. Ein solches Produktionshaus kann die Rahmenbedingungen für Freies Arbeiten und Produzieren in Thüringen signifikant verbessern. Die Organisation der Freien Szene im Thüringer Theaterverband und die Pläne für das Produktionshaus können nicht alle Probleme der Kultur- und Förderpolitik auf einen Schlag lösen, sie sind jedoch Schritte in die richtige Richtung. Allerdings lassen Förderung und Aufmerksamkeit für die Freie Szene, gerade von der Landesebene, derzeit noch sehr zu wünschen übrig. Ein Produktionshaus wird der Freien Szene zwar die Chance bieten, sich zu institutionalisieren, öffentlichkeitswirksamer zu kommunizieren sowie zu arbeiten. Aber auch unabhängig davon sollten Strukturen geschaffen werden, die den Künstler*innen der Freien Szene eine langfristige Perspektive bieten.

An Thüringens Theater- und Kulturlandschaft wird exemplarisch deutlich, mit welchen Konflikten und Diskursen große Teile der deutschen Theaterlandschaft im Jahr 2021 zu kämpfen haben. Das Potenzial für eine starke Zusammenarbeit von institutionellen Theatern und Freien Akteur*innen, für eine nachhaltige Strukturveränderung, ist da. Thüringen könnte zu einem Modellland für die ostdeutschen Bundesländer werden und zeigen, dass die Strategie einer zunehmend immer gleichwertigeren Förderung öffentlicher und Freier Darstellender Künste die Zukunft ist. Wenn sich die reform- und transformationsorientierten Ideen durchsetzen, kann Thüringens Kultur- und Theaterlandschaft sich zu einer überregional oder national impulsgebenden kreativen Szene entwickeln und das Bundesland von sich behaupten, in dieser Hinsicht die Symbiose von Tradition und Zukunft erreicht zu haben.

4 Nordrhein-Westfalen als Vorreiter der Kulturförderung?

Esther Sinka

Das Bundesland NRW beschreibt seine Kulturlandschaft als eine der kreativsten Regionen Europas.[48] Blickt man auf die Vergangenheit dieses Bundeslandes zurück, das seinen finanziellen Reichtum einst durch die Industrialisierung und Montanindustrie gefunden hatte, wirkt diese Aussage überraschend. Aufgrund seiner geografischen und historischen Besonderheit, als Zusammenschluss mehrerer Provinzen und mit knapp 18 Mio. Einwohner*innen (Stand Ende 2020)[49] das bevölkerungsreichste Land Deutschlands, gibt es hier eine große kulturelle Diversität und verschiedene Ansprüche, die aufeinandertreffen und denen es gilt, gerecht zu werden. Dieser Aufgabe wurde in den vergangenen Jahrzehnten in einem geplanten Strukturwandel verstärkt nachgegangen.

Heute ist NRW das einzige Bundesland mit einem eigenen **Kulturfördergesetz**. Dessen Ziel ist es, eine dauerhafte Transparenz und Planungssicherheit sowohl für die Landes- und Regionalpolitik als auch für die Kulturschaffenden zu ermöglichen. Um das zu ermöglichen, wurde ein vielschichtiges und transparentes **Kulturentwicklungskonzept** entwickelt, das in seiner Form einzigartig ist. Mit drei Instrumenten, dem Landeskulturbericht, dem Kulturförderplan und dem Kulturförderbericht, wurde eine gesetzliche Grundlage für eine gemeinsame Kulturlandschaft mit verschiedenen Schwerpunkten, Zielen und Maßnahmen geschaffen.[50]

Im **Landeskulturbericht** wird die aktuelle Lage der Kultur in NRW analysiert und eine Argumentationsgrundlage für die festgelegten Schwerpunkte der Kulturpolitik geschaffen. Der Bericht wird vom Ministerium einmal in jeder Legislaturperiode vorgestellt. Der Kulturförderplan wird für die Dauer von fünf Jahren beschlossen und zeigt konkrete Ziele und Schwerpunkte der Kulturförderung in diesem Zeitraum auf. Daneben werden die geplanten Ausgaben für die verschiedenen Handlungsfelder vorbehaltlich festgelegt. Das Pendant zum Kulturförderplan bildet der **Kulturförderbericht**. Er wird jährlich vom Ministerium veröffentlicht und dokumentiert die erfolgten Fördermaßnahmen und Ausgaben für die Kultur.

Diese verschiedenen Instrumente sorgen dafür, dass die Regierung sich intensiv mit der Kulturpolitik auseinandersetzen und konkrete Summen an Fördermitteln für die Kulturlandschaft in NRW einplanen muss. Der aktuelle Kulturförderplan (2019 bis 2023) hat sich als ein wesentliches Ziel die sukzessive Erhöhung des Kulturhaushalts von 200 auf 300 Mio. € gesetzt.[51] Diese deutliche Erhöhung wird innerhalb der Kulturlandschaft mit Freude wahrgenommen, wie ein Verbandsmitglied beschreibt:

48 Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen (2021). URL: https://www.mkw.nrw [16.09.2021], https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste [01.07.2021], https://www.mkw.nrw/sites/default/files/media/document/file/171005_MKW_NRW_Ministerium_Reden_Ministerin_kulturpolitische_schwerpunkte.pdf [19.07.2021], https://www.mkw.nrw/FAQ_Sofortprogramm [28.07.2021].

49 Bevölkerung am 31.12. nach Geschlecht (2021): Landesbetrieb IT.NRW, URL: https://www.it.nrw/statistik/eckdaten/bevoelkerung-am-3112-nach-geschlecht-926 [03.07.2021].

50 Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (2015): Kulturfördergesetz NRW: Gesetz zur Förderung und Entwicklung der Kultur, der Kunst und der kulturellen Bildung in Nordrhein-Westfalen. URL: https://www.mfkjks.nrw.de/publikationen [01.08.2021].

51 Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): Zweiter Kulturförderplan 2019–2023: Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein-Westfalen, Neuss-Nord.

> Hier in NRW ist die Entwicklung derzeit positiv: der Etat wurde um 50 % erhöht auf 300 Mio. € für den gesamten Kulturbereich. 20 Mio. sind direkt an die Theater gegangen, proportional. 10 Mio. stehen für »neue Wege« zur Verfügung und einige Millionen fließen auch in die Freie Szene.[52]

Das Kulturfördergesetz setzt sich für die Kulturförderung ein und versucht die Kommunen zur Kulturfinanzierung zu motivieren. Jedoch werden im Gesetz keine konkreten Zahlen oder Entwicklungen festgelegt, weshalb die Auslegung von den Kommunen sehr unterschiedlich und der aktuellen finanziellen Lage entsprechend interpretiert werden kann. Die fehlende Verbindlichkeit bzgl. der Höhe und des Umfangs der Kulturausgaben von Land und Kommunen führt zu Unsicherheit bei den Kulturakteur*innen, wie folgende Aussage zeigt:

> Es ist recht zeitgleich abgelaufen, dass mehr Geld und mehr Aufmerksamkeit geflossen sind. Das große Problem ist jedoch: es ist kein Geld hinterlegt. Wenn also mal kein Geld da ist, wird auch keines fließen.[53]

Im Zuge des aktuellen Kulturförderplans wurde ein neues Förderkonzept für die Freie Szene in NRW entwickelt. Nach sieben Jahren wurde im Jahr 2018 erstmals wieder eine deutliche Erhöhung dieses Etats beschlossen, wobei die Summe bis zum Jahr 2022 von 2,7 auf 4,4 Mio. € erhöht wird.[54]

Diese Ausgaben sollen in ein neues **Gesamtkonzept für die Freie Szene** fließen, damit der Fokus der Kulturförderung stärker auf diese gerichtet wird. Neben der institutionellen Förderung und der vom Landesverband Freie Darstellende Künste vergebenen Projektförderung gibt es ein dreistufiges Förderkonzept. Die Besonderheit dabei ist, dass die Förderung in den drei Bereichen Konzeptions-, Spitzen- und Exzellenzförderung jeweils auf eine Dauer von drei Jahren ausgelegt ist, wodurch eine mehrjährige Planungssicherheit generiert wird. Wurde ein Ensemble oder ein*e Künstler*in drei Mal in Folge für die Spitzenförderung ausgewählt, folgt anschließend automatisch die dreijährige Exzellenzförderung. Nach spätestens zwölf Jahren endet dieses Förderkonzept jedoch, sodass die zuvor geförderten Künstler*innen wieder vor der Frage nach einer dauerhaften finanziellen Absicherung stehen. Dabei bildet genau dieser Wunsch, nach finanzieller Sicherheit in der Zukunft und im Alter, eines der wichtigsten Anliegen der Freien Szene. Viele Kulturakteur*innen wünschen sich hierfür ein bedingungsloses Grundeinkommen oder andere, schneller umsetzbare Maßnahmen:

> Es gibt zwei verschiedene Wege: entweder das, was verdient werden kann, muss so auskömmlich sein, dass mitgedacht wird, dass es nicht zwölf Monate Gehalt gibt. Oder es gibt eine Absicherung dazwischen: das könnten z. B. dauerhafte Stipendien oder Sozialsysteme sein. Irgendeinen dieser Wege muss man gehen und ich weiß noch nicht, welcher der bessere ist. Aber eines ist klar, so wie es momentan ist, funktioniert es nicht. Es ist sehr wichtig, eine Absicherung zu schaffen.[55]

Hinzu kommt, dass mit dem derzeitigen Etat nur eine relativ geringe Anzahl von Einzelkünstler*innen oder Gruppen gefördert werden und davon profitieren kann, während viele andere keine staatliche Förderung bekommen.

Was die Bandbreite an kulturpolitischen Instrumenten anbelangt, hat NRW den meisten Bundesländern einiges voraus. Die größte Errungenschaft bildet die komplexe, mehrschichtige Struktur, wodurch Planung und Maßnahmen transparent dargestellt werden. Anhand dieser Instrumente vermag sich die Politik immer wieder folgende Fragen zu stellen: Wie sieht die kulturelle Situation in unserem Bundesland gerade aus? Was sind ihre Bedarfe und Wünsche? Welche Ziele setzen wir uns und wie können wir diese erreichen?

Die Ziele und Ergebnisse sollten so kommuniziert werden, dass die vielfältige Kulturlandschaft in NRW und die Wichtigkeit von Kunst und Kultur zur Meinungsäußerung und -bildung, als Kreativitätsquelle, Zentrum des gegenseitigen Austauschs und als wichtiger Wirtschaftsfaktor in der Gesellschaft deutlicher wahrgenommen werden. Dazu müsste die Kulturpolitik, wie in der Regierungserklärung der 17. Wahlperiode aus dem Jahre 2017 zu den kulturpolitischen Schwerpunkten formuliert, deutlich mehr in die Öffentlichkeit treten und präsenter agieren.

Die existierenden Instrumente sind in ihrem Umfang einmalig und bieten ein großes Potenzial, sofern die amtierende Regierung ihren Fokus auf die Kultur richtet. Um in der Zukunft mehr Künstler*innen zu fördern, ihnen eine angemessene Bezahlung zuzugestehen und eine finanzielle Absicherung zur Familiengründung und bis ins Alter gewährleisten zu können, müsste das bestehende System, welches temporär wirkt, nachhaltig und verbindlich ausgebaut werden. Das zukünftige Kulturgesetzbuch könnte genau diese Dinge für die Künstler*innen gesetzlich sichern. Auf diese Weise würde NRW eine wirkliche Vorreiterfunktion einnehmen, die nach außen getragen und für die anderen Bundesländer als Vorbild dienen könnte.

52 NRW 24.

53 NRW 13.

54 Kulturförderplan NRW (2020).

55 NRW 14.

5 Berlin: Profitieren die Theater von der Kulturpolitik in Berlin?

Rebecca Rasche

Über 20.000 professionelle Künstler*innen arbeiten in Berlin und gestalten mit den mehr als 160.000 Beschäftigten in der Kultur- und Kreativwirtschaft das Leben der Stadt, so der Kulturförderbericht von 2011. Besonders die Theaterlandschaft in Berlin mit ihren rund 100 öffentlichen, privaten und Freien Theatern sowie Festivals stellt sich vielfältig und komplex dar – für die Kulturpolitik eine enorme Herausforderung. Diese Relevanz der Kunst und Kultur in Berlin zu fördern, zu begleiten und zu legitimieren, ist die Aufgabe der Kulturpolitik. Obwohl es mittlerweile in anderen Bundesländern üblich ist, existiert in Berlin auf Landesebene jedoch kein Kulturentwicklungskonzept. Wie zukunftsfähig ist also die Arbeit und Unterstützung der Kulturpolitik für die Künstler*innen und ihre Kunst?

Die Struktur der Kulturpolitik und die Vielzahl der Theater und freien Künstler*innen, die die Kulturpolitik bedenken und abdecken muss, stellen eine besondere Situation dar. Besonders die Freie Szene bespielt viele Bühnen und Räumlichkeiten und hat sich in Berlin seit Jahrzehnten enorm vergrößert und etabliert. Berlin verfügt zudem über drei Staatsopern, das gibt es sonst in keinem anderen Bundesland, drei öffentliche Schauspielhäuser im Rang von Staatstheatern, ein Tanztheater, zwei Konzerttheater und ein Kinder- und Jugendtheater.[56] Für die vielen Theater und Veranstaltungen erhielt der Senat für Kultur und Europa 2020 vom Landeshaushalt 2,55 % des Gesamthaushalts, also 790 Mio. €. Der Gesamthaushalt betrug 2020 31 Mrd. €.[57] Im Senat für Kultur und Europa geht der größte Anteil in Höhe von 83,07 % oder 657 Mio. € an den Bereich Kultur, ähnlich wie im Jahr zuvor, ist aber mittelfristig tendenziell gesunken. Im Jahr 2018 betrug der Anteil noch 83,59 %. Auch 2017 waren die Zahlen hoch, wie die Pro-Kopf-Ausgaben mit 200 € zeigen. Im Vergleich dazu: Die durchschnittlichen Ausgaben lagen damals bundesweit bei 114 € pro Einwohner*in.[58] Von den Kulturausgaben gingen im Jahr 2020 etwa 46 % an die Theater. 2017 betrug dieser Anteil der Ausgaben noch 53 %. Monetär ausgedrückt sind das für das Jahr 2020 ca. 305 Mio. € für Theater in Berlin, inklusive Investitionszuschüssen o. ä.[59]

Der Fokus liegt bei der Kulturfinanzierung besonders auf den großen Häusern. Von den Kulturausgaben insgesamt erhält die *Stiftung Oper in Berlin* die größte finanzielle Unterstützung (26 %, Stand 2019), die Zuschüsse für die öffentlichen Theater und die sonstigen Privattheater lagen bei 21,5 %. Hier könnte sich die Kulturpolitik folgende Frage stellen: Brauchen wir drei Staatsopern und drei Schauspieltheater in Berlin und sollen diese die größte finanzielle Unterstützung der Kulturausgaben erhalten? »Es gibt eine Monokultur. Die Sprechtheater sind doch alle gleich. Das kann glaube ich eine Politik mit einer anderen Vision viel mutiger gestalten«, meint die Intendantin eines Produktionshauses in Berlin.[60] Die Kulturpolitik sieht die Kulturlandschaft in Berlin offensichtlich als Selbstläufer. Berlin als international renommierte und anerkannte Kulturstadt ruht sich darauf aus, attraktiv für viele Künstler*innen zu sein, die hier leben, produzieren und ihre Arbeiten zeigen möchten. Um die besondere strukturelle und kulturelle Situation in Berlin nachhaltig und zukunftsorientiert zu organisieren und zu entwickeln, benötigt Berlin eine Landeskulturplanung, weil ein riesiger Kulturapparat mit drei Staatsopern, fünf großen Schauspielhäusern, zahlreichen Produktionshäusern, freien und privaten Bühnen und einer Vielzahl sehr renommierter, erfahrener Freier Gruppen, wie auch sehr junger Künstler*innen, die gerade am Berufsanfang stehen, ansonsten nicht nur unbeherrschbar, sondern auch unübersichtlich in seinen Entwicklungen und Sonderwegen wird.

Zudem ist die finanzielle Balance zwischen den verschiedenen Bereichen alles andere als gerecht und ausgewogen. Die über 300 Freien Theatergruppen und Künstler*innen bilden einen wesentlichen Teil der Theaterszene in Berlin, die sie ästhetisch mit prägen. Das Fördersystem in Berlin weist gerade in der Freien Szene einige Schwierigkeiten auf. »Freie Gruppen werden finanziert und nicht gefördert«, so eine freie Künstlerin aus Berlin. Das sei der erste Gedankenfehler im deutschen Kulturfördersystem. Diese Problematik der Projektförderung wird besonders deutlich am Beispiel von erfolgreichen und bereits länger bestehenden Freien Performancegruppen in Berlin. Laut dieser Gruppen nahmen die Schwierigkeiten der Förderstrukturen 2019 noch einmal deutlich zu, als von der Senatsverwaltung eine Änderung im Fördersystem vorgenommen wurde. Für Freie Gruppen ist eine neue vierjährige Projektförderung entstanden, anstatt der vierjährigen institutionellen Förderung. Diese Förderung nennt sich *Konzeptförderung in Berlin*. Eine Performancegruppe beklagt die Änderung wie folgt: »Vom Status her kommen wir vom projektbasierten Arbeiten. Aber wir haben uns zu einer Institution hin entwickelt. Auch die Biografien der Künstler*innen sprechen dafür.« Und Gruppen der inzwischen Mittfünfziger müsse eben auch auf die Altersrente schauen. Die Mittel reichen, auch

56 Deutscher Bühnenverein (2020).

57 Senatsverwaltung für Finanzen (o. D.): Haushaltspläne von Berlin, Senatsverwaltung für Finanzen. URL: https://www.berlin.de/sen/finanzen/haushalt/haushaltsplan/artikel.5697.php [10.05.2021].

58 Ebd.

59 Ebd.

60 B 1.

in Bezug auf die Rente oder Krankenversicherung, nicht aus. Die älteren Künstler*innen leiden unter der Krise am meisten, wie eine weitere Freie Gruppe ergänzt:

> Wenn wir unsere Rentenbescheide anschauen, ist das ein Armutszeugnis. Danach wird gar nicht geschaut oder die Honoraruntergrenze wird nicht eingehalten. Auch die Absicherung von Krankheit wird gar nicht mit bedacht. Wir kommen eigentlich nur so gut aus, weil wir eine Solidargemeinschaft sind. Es liegt nicht an der Förderung, sondern an unserer Struktur. Wir versuchen innerhalb unserer Gruppe eine Form von Solidarität zu schaffen. Wir blicken mit Sorge in die Zukunft, was da so kommt. Einige von uns kriegen Rentenbescheinigungen mit 600 bis 700 Euro. Wie gehen wir damit um?[61]

Auch Freie Künstler*innen, die keine Konzeptförderung erhalten, beklagen die Projektförderung. Die Förderung sei produktorientiert und die Arbeit würde nicht entlohnt, vor allem nicht die Arbeit für die Antragsstellung. Diese problematische Situation der Projektförderung der Freien Szene muss dringend gehört und festgehalten werden. Das fehlende Berichtswesen der Kulturverwaltung ist der Ursprung vieler Probleme. Werden Senat sowie die Abgeordneten der Parteien meist lobend hervorgehoben, wird die Verwaltung in einigen Punkten kritisch betrachtet. Während die vorige rot-rot-grüne Koalition (Stand: September 2021) auch viel für die Freie Kultur tue und Kultursenator Klaus Lederer (Die Linke) als Verbündeter der Freien Szene gesehen wird, geben die wenigsten Interviewpartner*innen positive Rückmeldungen zur Kulturverwaltung. Monitoring, Umfragen, Publikationen, wie z. B. regelmäßige Förderberichte, wünschen sich die Künstler*innen aus Berlin von der Kulturverwaltung. Um die Kulturverwaltung hier zu entlasten kann mehr Evaluation von unabhängigen Stellen bzw. von wissenschaftlichen Beiräten übernommen werden. Aus diesem Zusammenspiel kann die Kulturpolitik ein Landeskulturkonzept erstellen und eine Verbindlichkeit, die viele Akteur*innen aus der Berliner Kulturlandschaft vermissen, automatisch entstehen. Eine Beratungsstelle in Berlin hofft, dass durch einen regelmäßigeren Austausch mit der Kulturpolitik auch eine Verbindlichkeit einhergeht:

> Das Zusammenspiel mit der Kulturpolitik ist ein schleichender Prozess. Vergangenes Jahr wurde ein regelmäßiger Austausch etabliert, was gut ist, aber es sind einzelne Akteur*innen, die da engagiert sind. Wir vermissen da aber eine tatsächliche Verbindlichkeit. Wir warten bis heute darauf, dass sich die Politik stärker mit dem Kulturbereich auseinandersetzt.[62]

61 B 6.

62 B 11.

Durch die Interviews wurde klar, dass sich die Freie Szene eine intensivere Auseinandersetzung wünscht. Sie möchten bei der Gestaltung der Zukunft der Kulturpolitik dabei sein, berücksichtigt werden und helfen. Die Kulturpolitik muss also Gespräche führen und Ideen und Vorschläge ernsthaft analysieren. Die Verbände, vor allem aber die Künstler*innen selbst, können in der Kommunikation unterstützen und einen Kulturentwicklungsplan für Berlin federführend mitgestalten. Im Fokus dieses Konzepts muss die Frage stehen: Wie können die freischaffenden Künstler*innen besser unterstützt werden? Wie können Projekte langfristig gesichert werden? Wie in den Gesprächen mit freien Künstler*innen und Politiker*innen deutlich wurde, fehlen vor allem Gerechtigkeit, Transparenz und Verbindlichkeit. Diesem Wunsch kann mit Kulturkonzepten und Berichtswesen nachgekommen werden.

6 Erkenntnisse und ein Blick in die Zukunft

6.1 Allgemeine und weitere Erkenntnisse

Die wohl wichtigste Erkenntnis der vorangegangenen vier Kapitel ist, dass jedes Bundesland über ein unterschiedlich ausgerichtetes Instrumentarium verfügt, das nur in seltenen Fällen sicherstellt, dass auf die Besonderheiten und die Bedürfnisse der Künstler*innen eingegangen oder darauf reagiert wird oder entsprechende Maßnahmen zu ihrer Verbesserung ergriffen werden.

In jedem Bundesland sind im vorhandenen Förderinstrumentarium erhebliche Schwächen zu verzeichnen. Die in den Bundesländern angewendeten Instrumente zeugen von einer völligen Unkenntnis der Arbeits- und Lebenssituation von Künstler*innen, aber auch von Arbeits- und Produktionsweisen in freien Produktionszusammenhängen. Das gilt vor allem dann, wenn diese nicht nah genug an den Verbandsstrukturen bzw. politischen Förderquellen arbeiten und damit nicht wahrgenommen und unsichtbar werden.

Ein weiterer Kritikpunkt ist die unausgereifte Förderphilosophie im gesamten Land. Gefördert werden Projekte oder Organisationen, die in den Förderbeschreibungen oftmals fälschlicherweise als Institutionen ausgewiesen werden. Vergessen werden hier die eigentliche Adressat*innen jeder Förderung: die Künstler*innen. **Die Künstler*innen müssen gefördert werden, nicht das einzelne Projekt**. Und auch im Rahmen einer Organisationsförderung muss darauf geachtet werden, dass den Künstler*innen ausreichend Raum zur eigenen Entfaltung und zum eigenen *Empowerment* gegeben wird, damit sie an der eigenen Entwicklung mit größter Intensität teilhaben können.

Deutlich wird in diesem Zusammenhang auch, dass ein lebendiger und dynamischer Kontakt zwischen den

Stellen der Politik und den Künstler*innen fehlt, und deshalb – bis auf wenige Ausnahmen (vorbildlich: Stuttgart et al.) – ein sehr einseitiger und eingeschränkter Kommunikationsfluss entstehen kann. Künstler*innen werden nicht wie Kund*innen behandelt, sondern oftmals noch wie Bittsteller*innen. Wenn man die Häufung dieser Kritik genauer untersucht und nach möglichen Lösungsansätzen sucht, muss festgestellt werden, dass es vor allem an einem guten, zielgerichteten **Projektmanagement** fehlt, mit dem einerseits die Kontakt- und Kommunikationsarbeit durch die Behörden geleistet wird, andererseits auf die Kritik und die Wünsche der Künstler*innen so reagiert wird, dass diese und ihre Interessen deutlich sichtbar und umgesetzt werden. Ein in den kulturpolitischen Ämtern und Ministerien fest verankertes Projektmanagement könnte in Zukunft das Pendant zu Produzent*innen in den Freien Darstellenden Künsten sein, das in einer Doppelfunktion einerseits finanzielle, personelle und andere materielle Rahmenbedingungen für die künstlerischen Produktionen schafft und diese damit ressourcenseitig auch verantwortet, das andererseits aber auch in der Funktion der Produktionsleiter*in für den künstlerischen Produktionsprozess selbst verantwortlich zeichnet. Erst wenn diese beiden Stellen – Projektmanagement und kreative Produzent*in – eingerichtet und finanziert sind, kann deren Zusammenwirken zum Vorteil der Freien Produktionen gereichen, die so, frei von bürokratischen Hürden, ihre künstlerische Exzellenz entfalten können. Ansonsten besteht die Gefahr, dass den Freien Künstler*innen und Gruppen diese Produktionsprozesse in die Hände professioneller, institutionalisierter Produzent*innen entgleiten. Beispiele sind hier Produktionshäuser in der Bundesrepublik, in der Schweiz und in Österreich oder private Produzent*innen, die mehrere Künstler*innen und Gruppen vertreten und aus ihrer Agenturfunktion längst herausgetreten sind, um mehr Einfluss auf die Theaterlandschaft und deren künstlerische Ausrichtungen, auf die künstlerischen Prozesse und materiellen Rückflüsse zu nehmen.

Zudem ist die Entbürokratisierung der Prozesse im Kontakt mit den Kulturbehörden dringend notwendig. Dazu zählt zum einen die Vereinheitlichung der Fristen, der Anträge und der Abrechnungen, der Darstellungs- und Berichtspflichten. Zudem fehlen Archive, in denen ältere Projektunterlagen abrufbar sind, wenn eine Gruppe oder Künstler*innen erneut einen Antrag stellt. Diese sogenannten Basisunterlagen müssten dann nicht noch einmal zusammengestellt werden, sondern würden im Sinne der Nachhaltigkeit mehrfach wiederverwendet.

Deutlich wird in diesem Kontext, dass es **kein einheitliches Verständnis** in den kulturpolitischen Administrationen über den Begriff der **KEP** und ihrer Notwendigkeit und Dringlichkeit als Instrument gibt. Weiterhin verwendet jedes Bundesland nicht nur die Begriffe auf der instrumentellen Ebene anders, also nach eigener Interpretation der bisherigen Erkenntnisse in der Planung von Kultur und Kulturförderung. So haben die wenigsten eine KEP, andere haben stattdessen **Kulturkonzepte, Kulturfördergesetze oder Kulturplanungen**. Zudem werden neue Instrumente geschaffen, ohne dass die wesentlichen Funktionen der KEP nachweislich auf das jeweils neue Instrument übertragen wurden oder werden sollen. Dies berücksichtigend besteht unter den Vertreter*innen der Kulturbehörden die Ansicht, dass KEP als Instrument weder wichtig noch von Bedeutung sei. Zuletzt bedeutet das Bestehen einer KEP oder ähnlicher Instrumente nicht, dass diese auch so eingesetzt werden, wie sie eingesetzt werden sollten, im ursprünglichen Sinne des Instrumentes. Dementsprechend sind die Erfolge kaum miteinander vergleichbar.

Es fehlt also dringend eine Systematik, es fehlt zudem eine **Verbindlichkeit** dieses Instrumentes für jedes Bundesland – oder die Schaffung eines Ersatzinstrumentes, zum Beispiel auf der Ebene der einzelnen Genres, wie eine Theater- oder Musikentwicklungsplanung eines Bundeslandes.

Was Kulturentwicklungs- oder Kulturförderpläne betrifft, gibt es in der Politik ganz widersprüchliche oder sogar gegenläufige Tendenzen, wie etwa in **NRW**, wo der *Kulturförderplan* ersatzlos abgeschafft werden soll, ohne dass dies, vor allem hinsichtlich der damit verbundenen Konsequenzen, mit den *Stakeholdern* besprochen worden ist. Die Gründe sind banal, denn weder legt man sich damit zu sehr fest, noch geht man damit zu wenig auf aktuelle Entwicklungen und Bedürfnisse des Landes ein, ganz im Gegenteil sind die Ergebnisse dieses Schrittes als negativ einzustufen. Mit der Abschaffung verbunden ist der Verlust des wichtigsten Teils der *Governance*-Struktur in der nordrhein-westfälischen Kulturpolitik, was auf den ungeordneten Rückzug des Landes aus der Förderung und auf eine zu wenig konzeptionell und in die Zukunft gedachte Landeskulturpolitik in den Darstellenden Künsten zurückzuführen ist, womit man nicht nur den einstigen Weltruhm wichtiger Ensembles und Theater verspielt, sondern auch die Freie Szene wie auch die kritischen Diskurse nahezu außer acht gelassen hat.

6.2 Der Begriff der Kulturentwicklungsplanung

Der Einsatz von Instrumenten der KEP kann bezogen auf die Untersuchungen in den vier Bundesländern und einigen ihrer Nachbarländer bis auf wenige Ausnahmen, wie in NRW, als unbefriedigend eingeschätzt werden. Zum einen besteht eine gewisse Unsicherheit über den Begriff der KEP selbst und die Verbindlichkeit seiner Nutzung. Zum anderen sind zahlreiche alternative Instrumente entwickelt worden, die Teile der Aufgaben einer KEP übernommen haben, andere aber vernachlässigen.

Es ist deshalb eine vordringliche Aufgabe, dass der **Begriff der KEP** noch einmal präzisiert, systematisiert, weiterentwickelt und danach als verpflichtend in die kulturpolitischen Agenden aufgenommen wird. Das könnte zu einer der wesentlichen gemeinsamen Aufgaben der Verbände, der Künstler*innen und der Kulturpolitiker*innen werden, um die eigene Zukunft und die Planungen für die nächsten Jahre abzusichern.

KEP sind dann, wenn sie mit klaren Zielstellungen, Aufgabenpaketen und Maßnahmen versehen und adressiert werden, die idealen Instrumente dafür, die Entwicklung von kultureller Infrastruktur, von Lebensentwürfen der Künstler*innen, ihrer künstlerischen Produktionen sowie aller entsprechenden lebenserhaltenden Maßnahmen voranzubringen. Diese sind notwendig dafür, die Lebensentwürfe vieler freier Künstler*innen einer Region, einer Stadt oder eines Landes zu fördern und so bedingungslos wie möglich abzusichern. Insbesondere die Trias aus Zielen, Aufgaben und Maßnahmen schafft eine Übersichtlichkeit dieser Instrumente und ermöglicht die objektive Evaluation.

Kulturentwicklungspläne müssen Gegenwart und Zukunft reflektieren

Dass die kulturhistorischen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen einen wesentlichen Einfluss auf die Qualität der Kulturpolitik in den Ländern haben, ist unbestritten und konnte anhand der vier Länderbeispiele noch einmal klar aufgezeigt werden. Ausschlaggebend für die Konzeption und den Einsatz dieser Instrumente müssen allerdings die Gegenwart mit ihren Rahmenbedingungen und Problemen und die Zukunft mit ihren Optionen und Risiken sein. Erst auf dieser Grundlage lässt sich eine nachhaltige und zukunftsorientierte Kulturentwicklungsplanung schreiben und umsetzen.

Aus diesem Grunde ist es wichtig, dass die KEP zum Beispiel auch die Annäherung zwischen den beiden großen Theaterhemisphären, den Freien und den öffentlichen Darstellenden Künstler*innen und ihrer Strukturen fördert, entwickelt und vorantreibt, weil nur auf dieser Basis eine nachhaltige Theaterlandschaft entstehen kann. Die bisherigen Untersuchungen[63] haben die Problemlagen in beiden Teilen der Theaterlandschaft sehr klar aufgezeigt. Es ist vor dem Hintergrund der Erkenntnisse dieser, wie auch benachbarter Studien (Seite 152 ff.) sehr deutlich zu erkennen, dass eine Theaterlandschaft unter einem symbolischen Dach und mit den Potenzialen ihrer Annäherung durchaus in der Lage sein wird, wesentliche Transfers zu leisten, was Wissen und künstlerisches Know-how, was Ressourcen und Infrastrukturen betrifft. Wenn parallel dazu eine Verbesserung der Fördermöglichkeiten für die Freie Szene und die Theater im allgemeinen ermöglicht wird, kann aus dieser Kombination die Voraussetzung für eine vereinigte oder vereinte Theaterlandschaft geschaffen werden. Hierzu müssen die Verbände allerdings ihre oftmals ideologischen Positionen und Vorurteile im Rahmen zahlreicher Begegnungen, gemeinsamer Arbeitsgruppen und Workshops radikal abbauen, um den Annäherungsprozess nicht zu gefährden.

63 Schmidt 2017, 2019, 2020; Schneider 2010, 2013, u. v. a. m.

6.3 Kulturpolitik

Die Kulturpolitik ist eine wesentliche Akteurin bei der Entwicklung neuer **Planungsmöglichkeiten als Grundlage** für die Arbeit der Künstler*innen, Gruppen und Organisationen und für eine Weiterentwicklung der Theaterlandschaften. In vielen Untersuchungen wird die Langsamkeit der Behörden adressiert. Dass vor allem Landeseinrichtungen, wie Ministerien ihre Arbeit bei der Vergabe von Fördermitteln für die Freien sehr schwerfällig durchführen, wird damit belegt, dass die Freien Akteur*innen Wartezeiten von oftmals einem halben Jahr oder länger auf eine beantragte Projektförderung einplanen müssen. Die damit verbundene sehr hohe Unsicherheit für die Künstler*innen führt zu ganz verschiedenen Reaktionen, die oftmals auch mit einem Rückzug der hochbegabten jüngeren Generation verbunden ist, die sich ihren Lebensunterhalt dann im öffentlichen Theater, in anderen Bundesländern, in Verbänden oder anderen Strukturen verdient, oder den Sektor ganz und gar verlässt und damit oftmals für die Darstellenden Künste verloren geht.

Eine verzögerte Förderung stört die Arbeit der künstlerischen Gruppen und Künstler*innen nachhaltig. Wird die Förderung hier nicht rechtzeitig gewährt, geht die Aktualität der Stoffe und damit die Sinnebene einer Projektidee völlig verloren. Um das zu erkennen, ist in den Behörden eine ganz besondere Feinfühligkeit gegenüber den Künstler*innen und ihren Ideen nötig. Es geht nicht darum, diese Projekte zu verwalten, sondern sie zu ermöglichen. Viele Künstler*innen, die Projektanträge stellen, hängen ab von Zusagen mehrerer Stellen, um eine Gesamtförderung von mehreren Ebenen, einschließlich Stiftungen oder privater Förderer zu erhalten. Auch hierfür benötigt es große Sensibilität, um die Interessen und Zeitpläne der Gruppen zu verstehen.

6.4 Verbandsarbeit

Eine über die politische Legislative und Exekutive geplante und durchgeführte Kulturpolitik ohne **Verbandsarbeit** und ehrenamtliches Engagement ist im Bereich der Darstellenden Künste weder erfolgversprechend noch ausreichend, um die Bedarfe von Künstler*innen, Gruppen und Organisationen in den Darstellenden Künsten zu erkennen und zu decken.

Allein durch die Exekutive kann dies nicht geleistet werden, wie das Beispiel der Coronahilfe in Hessen[64] zeigt, wo erst durch ehrenamtliche und später finanzierte Koordination die erforderliche Qualität der Hilfe geschaffen werden konnte. Auch in anderen Kontexten wird deutlich, wie sehr die Arbeit der Verbände bereits eine ergänzende außerparlamentarische Einfluss- und Entscheidungsebene geschaffen hat, mit der zeitweise auch Engpässe in der Exekutive ausgeglichen werden. Ein Paradebeispiel im Bereich der Darstellenden Künste ist die Arbeit des Deutschen Bühnenvereins (DBV), der Fakten schafft, indem er die Exekutive auf kommunaler und Landesebene bei Strukturveränderungen, in Krisen oder bei Intendant*innenwahlen berät und seine Kandidat*innen hier auch sehr deutlich immer wieder ins Spiel bringt. So gibt es kaum noch Kulturverwaltungen in Deutschland, die ohne die Hilfe des DBV einen neuen Intendanten für das jeweilige Stadttheater suchen. Damit wird auch die konservative und reformaverse Linie des DBV durchgesetzt, diese setzt sich letztlich in allen Theatern fort.

Hierfür gibt es nur eine Lösung, die Verbände, die sich in ihrer immer weiter ausbreitenden Machtfülle und ihrem Selbstverständnis in den vergangenen Jahren immer stärker aufgebläht haben, auf ihre eigentliche und ursprüngliche Rolle zurückzuschneiden, also wieder **Interessen zu vertreten** und nicht eigene Interessen umzusetzen und zu verwirklichen. Interessenvertretung betrifft den Vortrag dieser Interessen durch Sammlung und Präsentation von Argumenten, durch die Entwicklung entsprechender Kommunikationsinstrumente und Marketingmaßnahmen, jedoch nicht durch das Übertreten der Grenzen in den normativen, strategischen und operativen Bereich der Theater.

Die Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik

Ein großes Problem ist derzeit, dass die **Verbände** die **Zusammenarbeit mit der Kulturpolitik** meist besonders würdigend herausstellen und oft kritiklos loben, um ihrem Lobbyauftrag gerecht zu werden, während aber die Künstler*innen, die in prekären Situationen leben und arbeiten müssen oder zumindest von diesen latent bedroht werden, ihre Unzufriedenheit erst publik machen müssen, um wahrgenommen zu werden und ihre Probleme vortragen zu dürfen[65]. Das hätte aber bereits Jahre zuvor von den Verbänden kommuniziert und von den Verwaltungseinheiten der Kulturpolitik auf allen Ebenen erkannt werden müssen. Dass das ausblieb, ist eine klare Fehlleistung.

So ist eine Wahrnehmungs- und Kommunikationsdifferenz zwischen beiden Seiten als Ergebnis festzustellen, die dazu führt, dass einzelne bedrohte Künstler*innen von den Exekutiven und Ämtern gar nicht mehr richtig wahrgenommen werden, während die undeutlichen Aussagen der Verbände paradoxerweise über Jahre als wesentliche Parameter für die Einschätzung der Lage der Künstler*innen und Gruppen und der Darstellenden Künste galten.

Es zeigt sich hier die sehr unterschiedliche Interessenlage. Die Verbände existieren über Lobby- und Kommunikationsaufgaben, bei denen sie abhängig sind von den Informationen der Künstler*innen.

6.5 Förderung und Qualitätssteigerung der Freien Darstellenden Künste

Interessant sind in diesem Zusammenhang verschiedene Modelle zur Förderung und Qualitätssteigerung der Freien Darstellenden Künste. Zum einen können die Förderung und die Ausgaben für Kultur geplant und so eingesetzt werden, dass die Geldströme gerechter fließen und insbesondere die Freie Szene größere Anteile an den Gesamtfördersummen für die Darstellenden Künste erhält. Die finanzielle Grundlast der öffentlichen Theaterorganisationen, insbesondere für die hohen Personalkosten, darf nicht der Grund dafür sein, dass den Künstler*innen und Organisationen der Freien Szene weiterhin ein so geringer Anteil gegeben wird. Dieser sollte sich mittelfristig auf einen Anteil von 30 % der Gesamtausgaben der Darstellenden Künste erhöhen und damit der gestiegenen, relevanten und inzwischen bedeutenden Rolle der Freien Darstellenden Künste endlich gerecht werden.

6.5.1 Fördermodelle für die Freien Darstellenden Künste

Eine weitere wichtige Erkenntnis bezieht sich auf die sehr unterschiedlichen Fördermodelle in den Freien Darstellenden Künsten, die einerseits auf die individuellen Wünsche und Vorgaben abgestimmt sind, und zugleich aber auch die demografischen und strukturellen Gegebenheiten reflektieren müssen, wenn sie erfolgreich sein wollen. Die Schlussfolgerung daraus besagt sehr eindeutig, dass die Politik die Bedarfe der Akteur*innen nicht in Gruppen zusammenfassen und damit *streamlinen* darf, sondern differenziert betrachten und behandeln sollte, während maximal eine gewisse Typisierung der Unterstützung möglich ist.

Beispielhaft hierfür ist das mangelnde Verständnis der Bedarfe der Freien Darstellenden Künstler*innen. Am deutlichsten lässt sich das am Verwaltungshandeln der Senatsverwaltung des Landes **Berlin** zeigen, in dem auf der Grundlage von Annahmen und Mutmaßungen

64 https://.kulturberatung-hessen.de u. a.

65 Eichel, Julischka (2021): Wir sind nicht gerettet! Offener Brief an Kulturstaatsministerin Monika Grütters. nachtkritik vom 15.01.2021.

die einst institutionelle Förderung für die erfahreneren Gruppen der Freien Szene in eine sogenannte Konzeptförderung umgewandelt wird, die nichts anderes als eine bessere Projektförderung ist, mit der nicht mehr die Arbeit der Künstler*innen honoriert, sondern nur noch das einzelne Projekt unterstützt wird.

Auch in **Hessen** ist die Lage nicht unproblematisch. Eine freischaffende Künstlerin fasst die Förderproblematik dort anhand eines Beispiels aus ihrer Arbeit mit einem aus sechs Personen bestehenden Kollektiv zusammen:

> Öfter mal gab es die Überlegung, nicht mehr zusammenzuarbeiten. Es ist viel Angst mit dabei. Dann bekommt man doch eine Förderung und damit Hoffnung, es steht aber immer auf der Kippe und das seit sieben Jahren, das wirkt sehr bedrohlich.[66]

Auch in **Thüringen** stammen viele der innovativen und zukunftsfähigen Impulse aus dem Bereich der Freien Szene, die ihr Schicksal nun – wo möglich – selbst in die Hand zu nehmen scheint. Sowohl die erste Kulturgenossenschaft *Kulturquartier e. V.* in Erfurt als auch das maßgeblich vom Thüringer Theaterverband geplante und dringend benötigte Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste entstanden unabhängig von den strukturkonservativen Plänen der Thüringer Staatskanzlei. Auch hier könnten die Kommunal- sowie die Landesebene entscheidend vom Know-how und dem Engagement der Freien Szene profitieren. Dafür benötigt es aber eine Förderstruktur, die mehr als nur das nächste Projekt abdeckt, sondern eine mehrjährige Planungsfähigkeit der Gruppen und Akteur*innen absichert und ihnen die Möglichkeit gibt, langfristig in die Theaterlandschaft zu investieren.

Insbesondere Kollektive leisten eine herausragende Arbeit im Bereich der Freien Darstellenden Künste, sie arbeiten in innovativen Bereichen, halten das Know-how vieler verschiedener Performer*innen mit ganz unterschiedlichem Ausbildungsstand vor und werden so sehr vorbildhaft zu einer lernenden und sich beständig weiterentwickelnden Organisation. Um das Know-how und die in Kollektiven versammelten künstlerischen und konzeptionellen Kompetenzen zu erhalten, sollte die Förderung unbedingt auch an Kollektive angepasst werden.

6.5.2 Strukturen und künstlerische Qualität

Vertreter der Kulturpolitik sprechen sich dafür aus, in der öffentlichen Diskussion mehr Wert auf Strukturen, künstlerische Qualität und inhaltliche Debatte zu legen und schließlich auch Synergien zu bilden. Beide Aspekte, Strukturentwicklung und Entwicklung einer Qualitätsförderung und -kontrolle, zählen zu den wesentlichen Zukunftsaufgaben in der Theaterlandschaft. Strukturentwicklung bedeutet dabei auch, sich Gedanken zu machen über die Zukunft der Gesamtstruktur der Theaterlandschaft, der Strukturen der Kommunikation und der politischen Arbeit wie auch der Strukturen der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Kulturbehörden.

Die Entwicklung der Gesamtstruktur der Theaterlandschaft gehört zu den vordringlichsten Aufgaben. Dabei geht es darum, in den kommenden Jahren einen Richtungsentscheid zu treffen, wie diese Theaterlandschaft strategisch aufgestellt sein soll, um nicht nur alle Zukunftsfragen zu lösen, sondern auch die Innovationskraft und gesellschaftliche Bedeutung zurückzuerlangen, die die Theater vor 120 Jahren hatten, als sie gesellschaftlich eingebettet und von allen Mitgliedern der Gesellschaft wahrgenommen wurden. Die Frage, die hier entsteht, bezieht sich darauf, wie eine Einbettung heute erfolgen soll und welche vorbereitenden Maßnahmen in Angriff genommen werden müssen.

Aus Sicht der beiden Studien (Seiten 152 und 188) wird die Erhebung der Freien Darstellenden Künste in einen gleichberechtigten Stand mit den staatlichen Darstellenden Künsten zur wesentlichsten Voraussetzung, um die deutsche Theaterlandschaft der Zukunft weiterzuentwickeln.

Ein erster Schritt besteht in der oben bereits mehrfach angesprochenen Besserstellung und Ausstattung der Freien Darstellenden Künste mit deutlich mehr Mitteln, als sie momentan erhalten. Eine Zielstellung liegt bei den bereits erwähnten 20 % in 2032 und 30 % in 2048 am Gesamtanteil der Mittel für die Darstellenden Künste insgesamt. Hier sind Verbände, Kulturpolitik und Kommunen, Länder und Bund gefordert, nach tragbaren Lösungen zu suchen.

6.5.3 Gagen und Gehaltsunterschiede

Ein weiteres Entwicklungshemmnis, das mit einem unausgereiften Fördersystem für die Darstellenden Künste korrespondiert, sind die erheblichen Gagenunterschiede zwischen den verschiedenen Systemen. Viele der lange Jahre bereits zusammenarbeitenden *Companies* und Einzelkünstler*innen, aber auch die Künstler*innen an den öffentlichen Theatern vergleichen ihre Arbeit zu Recht mit der Arbeit von Akademiker*innen im öffentlichen Dienst und monieren die enormen Gehaltsunterschiede bezogen auf die eigenen durchschnittlichen monatlichen Einkommen. Dabei wird an der Einstufung E13 im Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst (TVöD) orientiert, die noch einmal über fünf sogenannte Erfahrungsgruppen verfügt, die alle zwei bis drei Jahre zu einem 300 bis 400 € höherem Gehalt führen können. Die Gagen der freien Künstler*innen stehen dem derzeit, mit ihrer von der Auftragslage abhängigen Zahlung, im Umfang und in der

66 H 07.

Sicherheit völlig diametral entgegen. Es wäre jetzt wichtig, Zeichen zu setzen und erste Maßnahmen zu ergreifen, vor allem die **gesamten Künstlerbiografien** zu fördern.

6.5.4 Die Entwicklungsdifferenzen zwischen Metropol- und ländlichen Regionen

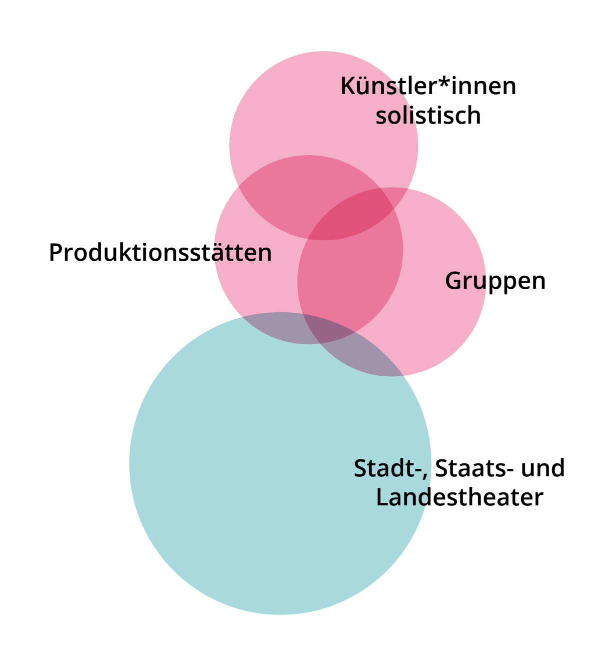
Die **Entwicklungsdifferenzen** zwischen Freien Darstellenden Künsten in Metropolregionen und in ländlicheren Gebieten ist eine weitere besorgniserregende Tatsache, mit der zukünftig umgegangen werden muss. Derzeit finden vielschichtige Entkopplungsprozesse in den Freien Darstellenden Künsten statt, die dazu führen, dass die sogenannte Freie Szene eine enorme Bandbreite erreicht hat, die auf der einen Seite von international gastierenden Spitzengruppen und Produktionshäusern mit internationalen Kollaborationen und Gastspielen zahlreicher Gruppen aus allen Teilen der Welt und auf der anderen Seite von soziokulturell arbeitenden professionellen oder Laiengruppen und -Künstler*innen erweitert wird, die jenseits der Metropolen produzieren und aufführen.

Das bedeutet nicht, dass sich die Darstellenden Künste außerhalb der Metropolregionen und Städte schlechter entwickeln würden, sondern sie entwickeln sich anders, die Organisationsformen von Kunst und Kultur, die Teilhabe und die Finanzierung unterscheiden sich. So ist festzustellen, dass sich in den ländlichen Regionen der von uns untersuchten Bundesländer und der angrenzenden Regionen vor allem Halbprofessionelle und Laiengruppen bewegen, deren Auftrag sich auf der Skala stärker von rein künstlerischen auf Bildungs- und soziale Aufgaben verschiebt und in deren Mittelpunkt häufig auch die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen steht.[67]

6.5.5 Der Begriff der Freien Darstellenden Künste

Aus unserer Sicht lässt sich die Theaterlandschaft anders differenzieren und darstellen, und zwar in verschiedenen **Formen der Institutionalisierung ihrer Produktionszusammenhänge**, nämlich in gewachsenen Theaterstrukturen, in Produktionshäusern, in Gruppen und Kollektiven oder schließlich als Einzelkünstler*innen zu arbeiten, die sich zwischen diesen Welten bewegen.

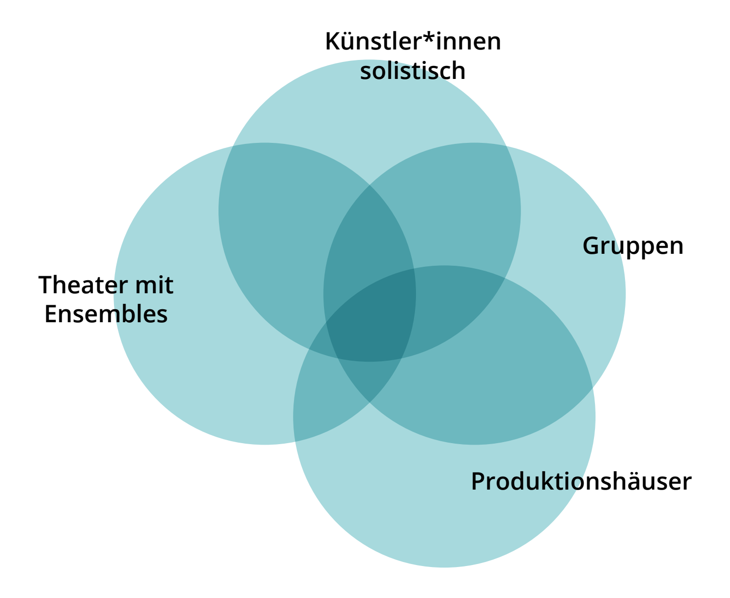
In Grafik 1 ist das Verhältnis zwischen den einzelnen Gruppen und deren Zuordnung ablesbar. Die Stadt-, Staats- und Landestheater haben über Kooperationen, Gastspieleinkäufe, *Doppelpass*-Programme u. a. eine unmittelbare Berührung und leichte Überlappung mit den Produktionshäusern und den Gruppen der Freien Darstellenden Künste. Obwohl die Produktionshäuser zum Teil den Status eines Staatstheaters besitzen, wie Kampnagel in Hamburg, rechnen sie sich der Hemisphäre der Freien Darstellenden Künste zu, obwohl sie in den Statistiken des DBV als öffentliche Theater auftauchen und damit auch Mitglieder dieses Verbandes sind. Würde es diesen Widerspruch nicht geben und würden sich die Produktionshäuser als Vermittler zwischen beiden Hemisphären verstehen, würden sie zum zentralen Kern eines »Neubaus« einer zukunftsfähigen Theaterlandschaft werden. So bleibt diese Stelle vorerst unbesetzt und könnte von den Freien Gruppen und Künstler*innen vernäht werden, die im Rahmen von Gastspielen und Koproduktionen mit den staatlichen Theaterstrukturen zu einem Austausch von Methoden, Arbeitsweisen und künstlerischen Techniken beitragen.



GRAFIK 1: Überblick über die aktuelle Zuordnung der Akteur*innen der freien und öffentlichen Theaterlandschaft

Zukünftig könnten die Begriffe »frei« und »öffentlich« ganz und gar entfallen, und so könnte auch die gegenwärtige Aufstellung der einzelnen Akteur*innen zueinander viel offener und einander zugewandt erfolgen, bis dahin, dass die deutsche Theaterlandschaft – die reinen Privattheater vorerst ausgenommen, doch später auch als Teil der Gesamtstruktur – zu einem sehr ausbalancierten Zusammenschluss der verschiedenen, eng miteinander kooperierenden Teile werden könnte.

67 BDFK (2021).



GRAFIK 2: Überblick über die zukünftige Zuordnung der Akteur*innen der Theaterlandschaft

Wenn die Ideologie der Teilung in frei und öffentlich erst einmal fällt, können die vier verschieden institutionalisierten Teile der Theaterlandschaft ein ganz neues Verhältnis zueinander entwickeln und sich annähern, wie Grafik 2 zeigt. Damit entstehen neben Kollaborationen und Kooperationen zwischen einzelnen oder sogar allen Teilen spannende Synergie- und Austauscheffekte, die die Chance in sich tragen, dass die Bereiche zwar nicht miteinander verschmelzen, aber als komplementäre Teile eines Systems arbeiten und so betrachtet werden.

6.6 Ein Blick in die Zukunft der Kulturentwicklungsplanung

Die Ergebnisse dieser Studie und die enge Vernetzung dieser mit weiteren angrenzenden Erkenntnissen zeugen davon, welches Potenzial in Kulturentwicklungsplänen bzw. entsprechenden Planungssystemen liegt und wie wenig dieses derzeit noch genutzt wird. Das liegt vor allem an eine wenig ausbalancierten Kommunikation zwischen Verbänden und Politik, von der die Künstler*innen bislang weitgehend ausgeschlossen bleiben. Die ursprüngliche Kommunikation zwischen Künstler*innen und Kulturpolitik zählt zu einer der am vordringlichsten zu lösenden Aufgaben.

Zugleich sind Kultur- oder Theaterentwicklungspläne jedoch auch hervorragende Spiegel der Lage der Darstellenden Künste in den jeweiligen Kommunen, Bundesländern und auf Bundesebene, wo diese Form der Kulturplanung bislang überhaupt nicht existiert. So werden im Rahmen der Beschäftigung mit diesen Planungsinstrumenten viele der Fragen aufgeworfen, die sich mit der Rolle der Freien Darstellenden Künste im Gesamtsystem der Kulturlandschaft und den allgegenwärtigen Problemen ihrer Künstler*innen befassen. Zum einen geht es um das Verhältnis von Kulturpolitik und den Freien Darstellenden Künsten, das sich am besten anhand der derzeit vorherrschenden Fördermechanismen (s. a. Seite 152 ff.) ablesen lässt. Zum anderen besteht eine Verbindung zwischen Kulturpolitik und den Freien Darstellenden Künstler*innen in den hier beispielhaft aufgezeigten, analysierten und ausgewerteten **Planungsmechanismen**, die zwar in jedem Bundesland mehr oder weniger ausgeprägt existieren, aber vor allem durch ihre Uneinheitlichkeit, durch ihre partielle Unwirksamkeit und die Tendenz ihrer Selbstauflösung gekennzeichnet sind. Gibt es hervorragende Beispiele in Stadtmodellen (Köln u. a.), so verlieren diese nach einigen Jahren die ursprüngliche Verve und Wirksamkeit, anstatt eine überregionale Ausstrahlung und Nachahmung zu entfalten. Hier zeigt sich auch, dass auf der einen Seite kulturpolitischer Wille und kulturpolitische Energie fehlen, um dieses Instrument flächendeckend einzusetzen und zu stärken, auf der anderen Seite fehlt es auch an Nachdrücklichkeit vonseiten der Verbände und der einzelnen Künstler*innen, einheitliche, verbindliche und nachhaltige Planungsmodelle zu entwickeln, die in der Lage sind, die Landschaften der Darstellenden Künste und mit ihr die Gruppen und Künstler*innen in eine klar gezeichnete Zukunft zu führen.

Ein einheitliches Planungssystem sollte vor allem sieben Aspekte beinhalten:

» **Zweigleisigkeit**, denn während die Planung und Förderung von künstlerischen Projekten und in sich geschlossenen künstlerischen Produktions- oder Festivalzyklen unbestritten zu den wichtigsten Elementen einer KEP gehören, sollten zukünftig auch die Lebensentwürfe der Künstler*innen und der Mitglieder von Gruppen durch eine langfristige existenzielle Grundsicherung ermöglicht und abgestützt werden.
» **Zukunftsfähigkeit**, also die Reflexion und Aufnahme neuer Entwicklungen in den Darstellenden Künsten und im gesellschaftlichen Umfeld in den Planungssystemen, hier vor allem die Aufnahme und Reflexion neuer kritischer Diskurse;
» **Nachhaltigkeit**, also die Absicherung einer dauerhaften Bedürfnisbefriedigung der beteiligten Akteur*innen bei einer beständigen Regeneration der entwickelten Modelle und Systeme;
» **Modularität**, also den Aufbau von Planungssystemen in einzelnen Modulen, die sich nach den jeweiligen Zielstellungen des Systems und ihren Abstufungen ausrichten;
» **Einheitlichkeit**, also die Austauschbarkeit von Modulen der Planungsmodelle zwischen den Ländern;

- **Flächendeckung**, also die komplette Abdeckung der Theater- und Kulturlandschaften der Bundesrepublik, der Länder und der Kommunen mit KEP-Systemen, um die kulturelle Zusammenarbeit zwischen Städten und Ländern, vor allem aber die Mobilität von Gruppen und Künstler*innen in der gesamten Bundesrepublik abzusichern;
- ***Bottom-up*-Planung**, also die von den Interessen, Zielen und Plänen der Künstler*innen und Gruppen ausgehenden Planungen in die nächsthöhere Ebene – im Widerspruch zur bislang üblichen *Top-Down*-Planung.

Wir möchten uns abschließend auf den Aspekt der Modularität konzentrieren und einen ersten Vorschlag machen, wie ein neues Planungssystem die bisherigen Schwächen und Kritikpunkte durch Vereinfachung aufbrechen könnte. Dabei geht es zuerst um eine Begriffsbestimmung:

Modularität als Nachhaltigkeit schaffendes Element einer zukünftigen KEP besteht vor allem darin, dass die drei Ebenen innerhalb eines Bundeslandes miteinander und mit den Plänen und Interessen der Künstler*innen und Freien Gruppen verknüpft werden können bzw. eine Verbindung auch zu ähnlichen Plänen in einem Nachbarbundesland oder zwischen Städten verschiedener Bundesländer hergestellt werden. Das schafft eine bundesweite Stabilität und Verlässlichkeit als Rahmen für die Arbeit der Freien Gruppen und Künstler*innen und eröffnet zahlreiche Möglichkeiten zu Kollaborationen und echten Kooperationen bis hin zu verschmelzenden Aktivitäten.

Gruppe, Künstler*in
» Pläne
» Zukunfts-Ziele

Kommune
Pläne/Ziele der Künstler*in fließen ein

Bundesland
Pläne/Ziele der Kommune und Künstler*in fließen ein

Bund
Pläne von Kommune, Bundesland, Künstler*in fließen ein

GRAFIK 3: Modularisierung eines zukünftigen Modells der KEP (Schmidt et al. 2021)

Bei der in diesem Planungssystem wichtigen **Bottom-up-Planung**

- fließen die Ideen, Projekte und alle darauf fußenden Planungen in die KEP der Kommunen,
- fließt die Summe aller Elemente der KEP der Kommunen in die KEP der Bundesländer und
- fließt die Summe aller 16 KEP in das KEP-System der Bundesrepublik ein.

Das Besondere an diesem Planungssystem sind die Schnittstellen zwischen den einzelnen Planungsmodulen, die es ermöglichen, dass völlig neue, raumübergreifende kulturpolitische und künstlerische Formen der Zusammenarbeit entwickelt werden, die das System der Darstellenden Künste nachhaltiger, künstlerisch erfolgreicher und schließlich auch resilienter machen, und in dem die Künstler*innen selbst ein Leben lang unter den Vorzeichen einer elementaren Grundsicherung gefördert werden, sodass sie ihren Beruf mit Engagement, Freude und ohne Not ausüben können.

Die Studie hat viele wichtige und neue Ergebnisse und Erkenntnisse gezeitigt – an dieser Stelle einen großen Dank an die namentlich genannten wie die anonymisierten Interviewpartner*innen.

»

Leider nimmt die Studie die aktuellen Entwicklungen der Freien Darstellenden Künste in den letzten zehn Jahren, besonders in den letzten beiden Jahren nur teilweise auf.

Ich erlaube mir drei Hinweise:

1. Ein Kulturentwicklungsplan ist »nur« in der Aufstellung beziehungsweise Erarbeitung sinnvoll, vor Ort, zwischen Bürgerinnen, Bürgern, Freien Darstellenden Künsten und Politik, Verwaltung. Er sollte nie ein Ziel an sich sein. Kultur und Kunst sind ein immerwährender Aushandlungsprozess, der zeitgleich, parallel (und teilweise gegenläufig) im Bund, in den Ländern und vor allem in den Kommunen stattfindet.
2. Erfolgreiche Partizipation in den vergangenen Jahren zeigt, dass dafür Selbstermächtigung und Kompetenz der Beteiligten in den Aushandlungsprozessen entscheidend sind.
3. Vereinigung der Freien Darstellenden Künsten mit dem Stadt- und Staatstheaterstrukturen ist ein Planspiel, das weder in den »staatlichen« Theatern noch in der Freien Szene eine Heimat hat. Die Bezeichnung der verschiedenen Säulen der Theaterlandschaft sollte genutzt werden, um Gegenwart und Perspektiven aufzuzeigen.
4. Verbandsarbeit – was für ein seltsamer Absatz: Wo ist die Darstellung des größten Theaterverbandes in Deutschland, dem Bundesverband Freie Darstellende Künste, oder ist der mitgemeint bei der Beschreibung des Bühnenvereins, der als Arbeitgebervereinigung und Tarifpartner eine ganz andere Aufgabe hat?

Ich hoffe, meine Kritik bleibt nachvollziehbar und öffnet konstruktiv den Austausch.

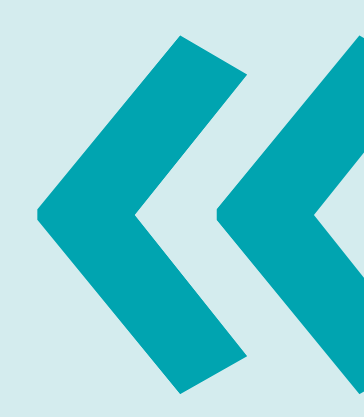
Tom Wolter, Schauspieler, Regisseur, Autor, Dozent,

Künstlerische Leitung WUK Theater Quartier, Halle

«



Aus der Zeit der Pandemie ist zu lernen, dass die freien darstellenden Künste resilienter und die Fördersysteme nachhaltiger werden müssen. Das gelingt über eine grundsätzliche Reform, die sowohl entwicklungs- als auch aufführungsorientiertes Arbeiten berücksichtigt, die Wertschätzung innerhalb der Gesellschaft wiedergewinnt und die Einkommenskontinuität der Künstler*innen sicherstellt. Gestärkte Netzwerke tragen dazu bei.



Dr. Aron Weigl / EDUCULT Wien

Regionale Perspektiven aus der Krise

Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19

Aron Weigl / EDUCULT

1 Erforschung des Transformationsprozesses

Die COVID-19-Pandemie und die damit einhergehenden staatlichen Maßnahmen seit März 2020 haben die Akteur*innen des Kulturbereichs mit voller Wucht getroffen. Ihre Arbeit war von einem Moment zum nächsten nicht mehr wie gewohnt umsetzbar. Die Freien Darstellenden Künste, die als soziale und vor allem physische Kunstformen den Austausch mit Menschen suchen wie kaum andere, sind von *social distancing* ganz besonders betroffen. Aus der Gesundheitskrise wurde für die Akteur*innen schnell eine finanzielle Krise. Die staatlichen Unterstützungen zur Überbrückung dieser schwierigen bis katastrophalen Situation wurden differenziert wahrgenommen und unterschieden sich aufgrund des föderalen Systems zwischen den Bundesländern, aber auch zwischen den anderen Gebietskörperschaften zum Teil beträchtlich. Die Frage ist dabei nicht nur, wie die Kulturverwaltungen und die Kulturpolitik auf die Krise reagiert haben, sondern auch, wie die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste selbst mit der Pandemiesituation umgegangen sind.

Dieser Beitrag beschreibt und analysiert die Veränderungen in den Freien Darstellenden Künste in Zeiten von COVID-19. Die Darstellungen beruhen auf Ergebnissen einer gleichnamigen Studie[1], in deren Rahmen bis zum Frühsommer 2021 deutschlandweit Erhebungen stattgefunden haben. Die Konsequenzen der umwälzenden Ereignisse auf die Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste stehen dabei im Vordergrund, die dabei entstandenen Förderinstrumente sind als Reaktion darauf zu verstehen. Insbesondere werden die Veränderungen auf Ebene der Bundesländer im Kontext der jeweiligen Situation der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste betrachtet. Der Blick auf die Bundesländer steht in engem Zusammenhang mit der Struktur des Bundesverbands Freie Darstellende Künste e. V. (*BFDK*), dessen 16 Mitgliedsverbände in den Bundesländern den direkten Kontakt wiederum zu ihren Mitgliedern, den Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste, haben. Ergänzend findet das Verhältnis zu den neu entstandenen Bundesförderprogrammen Berücksichtigung. Diese haben in der Pandemiezeit eine besondere Entwicklung erfahren. Seit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland wurden noch nie mehr Mittel für die Freien Darstellenden Künste von Bundesseite zur Verfügung gestellt.

Auf Basis der aus den Erhebungen und Analysen gewonnenen Erkenntnisse werden Problemstellen und Zukunftsvision zusammengeführt. Es geht darum, festzustellen, welche Leerstellen bestehen und welche Konsequenzen die aktuellen Veränderungen auf die zukünftige Förderpraxis haben können und sollten. Es geht um ein weiterentwickeltes und den neuen Erfordernissen, aber auch alten Herausforderungen angepasstes Fördersystem. Die abschließende Frage ist in diesem Sinne, wie das System krisenresistenter sein könnte und wie die Abhängigkeit der Freien Darstellenden Künste vom Staat hinterfragt werden müsste.

1 Die Studie entstand im Auftrag des Bundesverbands Freie Darstellende Künste e. V. und wurde gefördert vom Fonds Darstellende Künste e. V.

Zusammengefasst stehen die folgenden Forschungsfragen im Mittelpunkt:

» Wie hat sich die Förderlandschaft vor und während der Pandemie auf der Ebene der Bundesländer verändert?
» Welche beispielhaften Fälle lassen sich auf kommunaler Ebene identifizieren?
» Wie wird die Kompatibilität mit den Förderungen auf Bundesebene wahrgenommen?
» Welche Auswirkungen hat die Veränderung der Förderstrukturen auf die Akteur*innen?
» Wie könnte auf Basis der gewonnen Erkenntnisse eine zukünftige Förderpraxis aussehen?

Da die COVID-19-Pandemie zum Zeitpunkt der Publikation noch bestand, war es beim Verfassen dieses Beitrags nicht leicht, in der Darstellung immer die passende Zeitform zu wählen. Einerseits waren viele der Maßnahmen zur Bekämpfung der Auswirkungen der Pandemieeinschränkungen im Herbst 2021 bereits ausgelaufen. Andererseits konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht von einem Ende der Pandemie die Rede sein. Der Fokus der Studie liegt eher auf den ersten Phasen, die als vergangen bezeichnet werden können, ohne dabei von einem Ende der Pandemie auszugehen.

Der multimethodische Forschungsansatz beinhaltete drei Säulen der Erhebung und Analyse. Wichtige Datengrundlage der Dokumentenanalyse waren 16 landesbezogene Gutachten, die bereits im Jahr 2020 von den Landesverbänden bzw. einbezogenen Expert*innen erstellt und 2021 veröffentlicht wurden.[2] Außerdem stellten die öffentlichen Kulturhaushalte der Bundesländer die Basis für die Analyse von Veränderungen in den Förderbudgets für die Freien Darstellenden Künste dar. Die zweite wichtige Säule und Basis der empirischen Erhebung war die Befragung von Vorständ*innen bzw. Geschäftsführer*innen aller Landesverbände in leitfadengestützten Expert*inneninterviews. Außerdem fanden Gespräche mit Vertreter*innen der Kulturverwaltungen von vier ausgewählten Kommunen bzw. Landkreisen statt. Dritte Säule der Erhebung war eine Onlinebefragung von Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste in allen Bundesländern. Hier haben sich 740 Personen beteiligt, wobei nur die 465 vollständigen Antwortdatensätze in die Auswertung eingeflossen sind. Die Interviewdaten wurden mittels qualitativer Inhaltsanalyse und die Umfragedaten statistisch ausgewertet und mit den anderen Daten aus den Dokumenten trianguliert.

2 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.) (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der Freien Darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

2 Behebung von Reformstaus im Förderwesen auf Ebene der Bundesländer vor der Pandemie

Um zu verstehen, unter welchen Vorbedingungen die Freien Darstellenden Künste im März 2020 in die COVID-19-Pandemie geraten sind, braucht es einen Blick auf die Veränderungen, die sich bereits in den Jahren zuvor ereignet haben. Die öffentlichen Fördersysteme sind hier als wichtige Rahmenbedingungen für die Arbeit der Freien Darstellenden Künste anzuerkennen und werden im ersten Teilkapitel einer allgemeinen Analyse unterzogen. Mit der Studie von Ulrike Blumenreich von 2016[3] zu den Förderstrukturen liegen Daten vor, die als Vergleichsfolie für die nachfolgenden Veränderungen herangezogen werden. So werden auch nur die Punkte angeführt, die eine Veränderung gegenüber der Situation im Jahr 2016 beschreiben. Die Analyse der zuletzt vorgenommenen Anpassungen von Förderinstrumenten in vielen Bundesländern zeigt, dass dabei tendenziell stärker Rücksicht auf die Arbeitsweisen und Bedarfe der Szene genommen wurde. Insgesamt hat sich die Fördersituation für die Freien Darstellenden Künste in den vergangenen Jahren verbessert. Dabei geht es vor allem um Budgeterhöhungen, eine Ausdifferenzierung der Förderinstrumente und weitere Anpassungen von Förderrichtlinien und deren administrative Umsetzung.

Trotz allem heißt das nicht, dass dort, wo eine Veränderung stattgefunden hat, die Fördersysteme nun den Bedarfen komplett entsprächen. In vielen Bundesländern hat eine langjährige Stagnation im Fördersystem die Weiterentwicklung der Szene gebremst. Dort sind Reformstaus entstanden, die die zuletzt vorgenommenen Anpassungen dringend notwendig gemacht haben. Insgesamt kam es seit 2016 in 14 von 16 Bundesländern zu Erhöhungen der Förderbudgets für die Freie Szene im Allgemeinen, wovon auch die Freien Darstellenden Künste profitierten, und/oder für die Freien Darstellenden Künste im Speziellen. Der Umfang der Erhöhungen divergiert dabei zwischen den Bundesländern zum Teil erheblich. Zudem konnten in zehn von 16 Bundesländern neue Förderinstrumente entwickelt werden. Es wird deutlich, dass die Arbeit der Landesverbände einen entscheidenden Anteil an der Realisierung und Ermöglichung von Verbesserungen im Fördersystem hat. Nicht zuletzt durch die kontinuierliche und intensive Vermittlungs- und Kommunikationsarbeit vieler Landesverbände der Freien Darstellenden Künste konnten zwischen 2016 und 2021 teils große Verbesserungen der Fördersituation erreicht werden.

3 Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.). Berlin.

Die größten Zuwächse sind in Berlin zu verzeichnen, wo es für die Freie Szene allgemein Aufwüchse von insgesamt rund 17 Mio. € gab, wobei auch höhere Projektbudgets für die Einhaltung der Honoraruntergrenzen eingeschlossen sind. Hinzu kamen Budgeterhöhungen des Hauptstadtkulturfonds und der Festivalförderung von insgesamt rund 11,5 Mio. €, die beide unter anderem von der Freien Szene genutzt werden können. An zweiter und dritter Stelle stehen Nordrhein-Westfalen (NRW) mit einem Plus von 4,5 Mio. € und Hamburg mit 2,15 Mio. €. In beiden Fällen handelt es sich um Zuwächse, die dezidiert den Freien Darstellenden Künste zugeordnet werden, wobei in NRW weitere 110.000 € für Interkultur, also spartenübergreifend hinzukamen. In Bremen, Hessen und Niedersachsen ist eine Budgeterweiterung um je eine Mio. € für die Freien Darstellenden Künste zu nennen, wiederum in Bremen zudem spartenübergreifende Töpfe und in Niedersachsen zeitweise und bereits beendet weitere 300.000 € für investive Maßnahmen und Mikroförderungen. In Brandenburg handelte es sich um eine halbe Mio. € zusätzlich für die Freien Darstellenden Künste und in Sachsen um 250.000 € mit zusätzlichen 300.000 € für die Freie Szene allgemein. Außerdem wurden in Sachsen fünf neue Akteur*innen in die institutionelle Förderung aufgenommen. In Thüringen war das Budget 2021 mit einem Plus von 300.000 € gegenüber 2018 eingestellt worden. Schleswig-Holstein verzeichnet einen Zuwachs von 225.000 € im Budget für die Freien Darstellenden Künste, Sachsen-Anhalt von 150.000 € und das Saarland von 85.000 €. In Rheinland-Pfalz ist 2021 noch ein ganz leichtes Plus von 1.000 € festzuhalten, wobei hier die eigentliche Entwicklung in Form von Erleichterungen der Rahmenbedingungen für Antragstellung, Abrechnung usw. geschehen ist. In Baden-Württemberg ist im Untersuchungszeitraum eine leichte Reduktion des Förderbudgets zu verzeichnen, ebenso in Mecklenburg-Vorpommern.[4]

Bedeutsam ist neben den Budgeterhöhungen auch die Ausdifferenzierung der Fördersysteme, wie sie die Interviewpartner*innen in den Landesverbänden beschrieben haben und in den Gutachten[5] deutlich wird. Hier sind wiederum Förderinstrumente allgemein für die Freie Szene und speziell für die Freien Darstellenden Künste zu unterscheiden. Vereinzelt fanden größere Reformen der Fördersysteme statt. So wurde in Sachsen-Anhalt erstmals ein Stufenmodell aus Einstiegs-, Projekt- und Basisförderung etabliert. In NRW wurde das Projektfördersystem erneuert sowie um ein Weiterbildungs- und ein Mentor*innenprogramm – letzteres über die Kunststiftung gefördert – ergänzt. In Mecklenburg-Vorpommern wurden kulturpolitische Leitlinien entwickelt, die einen Umbau der Strukturen und neue Förderinstrumente vorsehen. In Bremen und Schleswig-Holstein ging es vor allem um die Stärkung der Nachhaltigkeit der Förderung, indem Konzeptionsförderungen für die Freien Darstellenden Künste aufgesetzt wurden. Niedersachsen ging diesen Weg mittels einer neuen Spielstättenförderung und einer zeitweisen Investitionsförderung. Hamburg und Sachsen setzten auf mehr Diffusionsförderung, sei es für Gastspiele oder für Wiederaufnahmen (nur Hamburg). Ähnliches geschah mit einer Kooperationsförderung in Bayern. Bereits bevor es im Kontext der Coronahilfen zur Einführung von Arbeitsstipendien kam, setzte dies Berlin spartenübergreifend um, zudem eine Rechercheförderung. Letzteres wurde auch in Hamburg etabliert. In Berlin ist neben weiteren neuen spartenübergreifenden Förderinstrumenten insbesondere das Programm für künstlerische Forschung zu nennen. In Baden-Württemberg wurde ein Förderprogramm für kulturelle Begegnungsorte im ländlichen Raum aufgesetzt, das für die Freien Darstellenden Künste allerdings bislang wenig relevant war. Thüringen hat mehrjährig Landesmittel für die Konzeption eine Produktionshauses zur Verfügung gestellt.

In sechs Bundesländern wurde der Landesverband gestärkt, indem entweder eine institutionelle bzw. feste Förderung der Verbandsgeschäftsstelle neu aufgesetzt oder das Budget dafür erhöht wurde. So geschehen in Bayern, Brandenburg, Bremen, Rheinland-Pfalz und Schleswig-Holstein. In Hamburg wurde ein Netzwerkbüro als Servicestelle für die Freien Darstellenden Künste eingerichtet.

3 Schwierige wirtschaftliche Situation der Akteur*innen und künstlerische Depression

In den meisten Bundesländern kann also von einer positiven Entwicklung der Fördersituation für die Freien Darstellenden Künste gesprochen werden. In einigen Ländern kam es sogar zu wesentlichen Verbesserungen, wie es sie seit mehreren Jahrzehnten nicht gegeben hat. In dieser Ausgangssituation sind die Akteur*innen im März 2020 mit den durch die COVID-19-Pandemie in Zusammenhang stehenden Einschränkungen des öffentlichen Lebens und des Veranstaltungssektors konfrontiert worden. Es hat sich gezeigt, dass die bestehenden, angepassten und neuen Förderinstrumente, -höhen und -richtlinien nur einen kleineren Teil der Herausforderungen abfedern konnten. Wie die Befragung ergeben hat, schätzen die Akteur*innen ihre eigene wirtschaftliche Situation ein Jahr nach dem Beginn der Pandemiemaßnahmen mehrheitlich als schwieriger ein. Auf einer Skala von sehr gut (1) bis existenzgefährdet (6) sind es 62 %, die ihre Situation als eher schwierig (4 bis 6) angeben. Davon sehen

4 Datengrundlage sind hier die Kulturhaushalte der Bundesländer. Für detaillierte Quellen s. Langfassung der Studie.

5 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021).

9 % ihre Existenz als gefährdet. Im Vergleich zum Jahr 2019 wird die Situation 2021 sogar noch etwas schwieriger eingeschätzt als 2020. Die erschwerte wirtschaftliche Lage ist auf veränderte Einkommensarten zurückzuführen. Während sich vor der Pandemie laut Angaben der befragten Akteur*innen 91 % zumindest teilweise aus Vorstellungseinnahmen finanziert haben, waren es in der Zeit nach März 2020 nur noch 42 %. Zudem ist der Finanzierungsanteil von Einnahmen aus Vorstellungen erheblich gesunken.

Ein vergleichender Blick auf die Bundesländer zeigt, dass sich in Sachsen (84 %), Thüringen (83 %) und Berlin (78 %) in der Pandemiezeit der Anteil an Akteur*innen, die sich nicht aus Einnahmen finanzieren, am größten ist. Thüringen (58 %), Baden-Württemberg (53 %) und Bayern (48 %) wiederum haben die größten Anteile an Akteur*innen, die sich nicht über öffentliche Förderungen für Freie Darstellende Künste finanzieren. Zumindest in Baden-Württemberg lässt sich das mit der höchsten Nutzung (17 %) von allgemeinen öffentlichen Hilfsprogrammen und Unterstützungsmaßnahmen ab 61 % Finanzierungsanteil erklären. Hier gab es den fiktiven Unternehmer*innenlohn, der von den Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste rege genutzt wurde. In Bayern zeigt sich mit 64 % dagegen ein sehr hoher Anteil derer, die an ihr Erspartes gehen mussten, das wird nur von Mecklenburg-Vorpommern mit 71 % übertroffen. 8 % haben sich in Bayern sogar fast ausschließlich (Finanzierungsanteil über 80 %) auf diese Weise finanziert. Nur in Sachsen ist dieser Anteil höher (11 %). Insgesamt geben 46 % der Befragten an, ihr Erspartes zur Überbrückung schwieriger wirtschaftlicher Umstände genutzt zu haben. Aus den Interviews mit den Landesverbandsvertreter*innen wird deutlich, dass es sich dabei in vielen Fällen um Geld handelt, das sich die Akteur*innen als Alterssicherung zurückgelegt hatten.

Grund für die schwierige wirtschaftliche Situation sind also nachweislich weniger Eigeneinnahmen aufgrund von weniger umgesetzten Veranstaltungen. Auch wenn projekt- und produktionsorientiertes Arbeiten ebenfalls eingeschränkt war und in geringerem Ausmaß stattgefunden hat, sind die Rückgänge quantitativ weniger stark. Das lässt sich damit erklären, dass unabhängig von Veranstaltungseinschränkungen dennoch über längere Phasen an Produktionen oder in anderen Projekten gearbeitet werden konnte bzw. hier auch digitale Projekte Eingang finden.

Darüber hinaus war es vor allem im Bereich der Kulturellen Bildung schwierig, Aktivitäten umzusetzen, da Schulen und Kindertagesstätten lange geschlossen waren oder keine externen Personen zuließen. Viele Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste sind auch im Bereich der Kulturellen Bildung tätig – knapp 60 % aktiv oder sehr aktiv.[6] Das heißt, dass Einschränkungen in diesem Bereich die Akteur*innen zusätzlich getroffen haben und weitere Einkommensmöglichkeiten weggefallen sind.

Nicht nur diese Zahlen, sondern auch die Einschätzungen in den Interviews mit Landesverbandsvertreter*innen zeigen, dass in den Fördersystemen Schwachpunkte bestehen, die durch die Krisensituation noch einmal deutlicher zutage getreten sind. Die Abhängigkeit von prekären Arbeitsverträgen und die damit einhergehende Freiheit stehen einer sozialen Absicherung entgegen.

Eine andere Herausforderung betrifft dagegen nicht die wirtschaftliche und soziale Situation der Akteur*innen, sondern die künstlerische. Es gibt einige Hinweise, dass sich in der Krise der wirtschaftlichen eine künstlerische Depression hinzugesellt hat. So gibt nur rund die Hälfte der Befragten an, aus ihrer Tätigkeit einen künstlerischen Mehrwert in der Zeit der Pandemie gewonnen zu haben. Damit einher geht die wahrgenommene Wertschätzung als Künstler*in, die den Akteur*innen von anderen Gruppen entgegengebracht wird. In dieser Frage kommt auch die wahrgenommene Wertschätzung gegenüber den Freien Darstellenden Künsten im Allgemeinen zum Ausdruck. Die meisten Befragten (80 %) geben an, eine eher hohe bis sehr hohe Wertschätzung (4 bis 6 auf einer Skala von 1 bis 6) von Kolleg*innen erfahren zu haben. Ebenfalls von Publikum und/oder Projektteilnehmenden hat eine große Mehrheit der Befragten (75 %) Wertschätzung wahrgenommen, weniger allerdings von Politik (20 %) und Verwaltung (28 %). Von Bedeutung erscheint vor allem auch die wahrgenommene Wertschätzung von der Gesellschaft allgemein. Hier sind es auch nur 37 % der befragten Akteur*innen, die angeben, eine eher hohe bis sehr hohe Wertschätzung erfahren zu haben. Diese Ergebnisse weisen auf ein schwieriges Verhältnis der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste mit bestimmten Gruppen in der Pandemiezeit hin. Für die weitere Bewertung der Lage in der Krise, aber vor allem für die Entwicklung von Ansätzen für die Zukunft nach der schwierigsten Phase ist dies zu berücksichtigen.

Im Gegensatz dazu berichten viele Vertreter*innen der Landesverbände für die Freien Darstellenden Künste, dass sie in der Pandemiezeit einen intensiveren Austausch mit den Kulturverwaltungen und zum Teil auch den politischen Vertreter*innen pflegen konnten als zuvor. Das Verständnis für die Situation und der Wille zu unterstützen waren meist gegeben und haben einen wichtigen Faktor bei der Bekämpfung der Auswirkungen von Einschränkungen dargestellt. Es gilt also hier zwischen ganz

6 Weigl, Aron / EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.). Berlin.

konkreten Personen bzw. deren Handlungen und dem allgemeinen Gefühl, das die Akteur*innen aus Medien und Öffentlichkeit gewonnen hatten, zu unterscheiden.

4 Schritte ins Digitale und in den öffentlichen Raum als vorsichtige Anpassung

Wie sind die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste also mit den Einschränkungen und Auswirkungen der Pandemie umgegangen? Die ersten Reaktionen bei Ausbruch der Pandemie entsprachen denen der Gesellschaft insgesamt: Die Arbeit wurde eingestellt, es fanden keine Proben, Aufführungen oder sonstigen physischen Veranstaltungen statt. Während im Jahr vor dem März 2020 noch fast drei Viertel aller Akteur*innen mehr als analoge Veranstaltungen umgesetzt haben, war es im Jahr danach nur noch knapp ein Drittel. Zudem geben drei Viertel aller befragten Akteur*innen an, sich über die einschränkenden Pandemiemaßnahmen hinaus selbst eingeschränkt zu haben. Dieser Rückgang bei analogen Veranstaltungen wurde allerdings mit Aktivitäten im virtuellen Raum und mit digitalen Veranstaltungen teilweise ausgeglichen. So hatten vor März 2020 noch 81 % der Befragten keinerlei digitale Veranstaltungen umgesetzt. Im Jahr danach waren es nur noch rund ein Viertel, die das nicht getan haben. Ein anderes Viertel hat dagegen bereits mehr als zehn Veranstaltungen realisiert. Hybride Herangehensweisen, also die Verbindung von digitalen und analogen Konzepten, haben sich dagegen weniger durchgesetzt. In Bezug auf die digitale Reaktion gibt es größere Unterschiede nach Regionen und Einzelfällen.

Außer der Möglichkeit, Tätigkeiten in den digitalen Raum zu verlegen, ergaben sich insbesondere über die Sommermonate Optionen, den öffentlichen Raum stärker zu nutzen. Auch hier lassen sich divergierende Entwicklungen feststellen. In manchen Bundesländern, in denen es auch schon vor der Pandemiezeit üblicher war, unter freiem Himmel zu spielen, konnten die Akteur*innen diesen Vorteil gut ausnutzen. Beispielsweise stellte sich die große Fläche mit geeigneten Spielorten in Mecklenburg-Vorpommern als Chance heraus, schnell Veranstaltungen auf Open Air zu adaptieren. Die Existenz vieler Open Air erprobter Veranstalter*innen war dem außerdem zuträglich. Zum Beispiel hat in Rostock bereits im Mai 2020 ein Freies Theater den regelmäßigen Spielbetrieb wieder aufgenommen.[7]

Neben all den Anpassungen, die im künstlerischen Feld passiert sind, wurde auch von Fällen berichtet, die sich zumindest vorerst ganz aus der künstlerischen Arbeit verabschiedet und den Beruf gewechselt haben. Es gibt hierzu keine belastbaren Zahlen, sondern nur Berichte aus den Bundesländern, die dies zum Teil auch schwer einschätzen können. In Nordrhein-Westfalen ist beispielsweise die Schätzung, dass zumindest kurzfristig ein Viertel an qualifizierten Mitarbeiter*innen verloren geht und z. B. begleitende Maßnahmen im Bereich Kultureller Bildung reduziert werden.[8]

5 Stipendien und unbürokratische Vorgehensweisen als Lösungen der Wahl auf Bundesländerebene

Nicht nur bei den Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste, sondern auch in den Kulturministerien und Senatsverwaltungen für Kultur in den Ländern herrschte in der Pandemiezeit Ausnahmezustand. Aufgrund der meist kurzfristig aufgesetzten und zusätzlich geschaffenen Förderinstrumente, aber auch durch die verstärkte Kommunikation mit den Künstler*innen und Interessenverbänden ergab sich ein oft erheblicher Mehraufwand für die Verwaltungen. Inwiefern sie mit dieser Zusatzarbeit umgehen konnten, war auch davon abhängig, wie gut die zuständigen Abteilungen schon vor der Krisenzeit ausgestattet waren. In manchen Fällen, so vor allem auf kommunaler Ebene, waren beispielsweise umfassende Informationskampagnen zu Fördermöglichkeiten nicht möglich, da hierfür keine Personalressourcen zur Verfügung standen.

Die Frage ist hier vor allem, welche Förderinstrumente geschaffen und welche anderen Maßnahmen gesetzt wurden, um der Katastrophe entgegenzuwirken. Im Vergleich der Bundesländer in Bezug auf ihre Maßnahmen zur Krisenbewältigung fällt auf, dass sich die Formate der Förderinstrumente kaum unterscheiden. In allen Ländern gab es bis zum Sommer 2021 ein oder mehrere Stipendienprogramme für Künstler*innen, Betriebskosten von Spielstätten und Kulturvereinen wurden bezuschusst bzw. Liquiditätslücken überbrückt, oft wurden Förderverfahren vereinfacht. Die Unterschiede und auch die immer wieder aufgetretenen Probleme liegen im Detail.

Die gleich zu Anfang der Pandemiemaßnahmen etablierte *Soforthilfe Corona* des Bundes, die über die Länder vergeben wurde, war für Unternehmen ausgelegt und hat für soloselbstständige Künstler*innen oft Fragen und Schwierigkeiten aufgeworfen. Hier hat Baden-Württemberg mit dem fiktiven Unternehmer*innenlohn die Soforthilfe zu einem weitgehend inklusiven Förderinstrument gemacht. Auch z. B. in Berlin waren die schnell umgesetzten Wirtschaftsförderungen für Einzelkünstler*innen unbürokratisch und zweckfrei zugänglich. In einigen anderen Bundesländern kam es zu einem erschwerten Antragsprozedere oder Fehlkommunikation, sodass teil-

7 Interview Landesverband Freier Theater Mecklenburg-Vorpommern e. V.

8 Interview NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste e. V.

weise Rückzahlungen nötig wurden. In Sachsen-Anhalt waren beispielsweise Rückzahlungen von Nicht-KSK-Mitgliedern notwendig. Die anfänglich schwierige Phase bzgl. Soforthilfen für Einzelkünstler*innen in Niedersachsen konnte dann mit einem Sonderprogramm für Soloselbstständige wesentlich verbessert werden.

Mit bestehenden Förderzusagen wurde unterschiedlich streng umgegangen. Eine Verfahrensvereinfachung hat in Berlin dazu beigetragen, dass bestehende Fördermittel voll ausbezahlt werden konnten. Auch in Nordrhein-Westfalen wurde schnell die volle Auszahlung bei Ausfall oder Verschiebung zugesichert. Die flexible Handhabung von Förderverfahren war in Rheinland-Pfalz vor allem aufgrund der bereits im Vorfeld erleichterten Förderrichtlinien möglich. In Hamburg war eine gute Lösung, bestehende Förderinstrumente, die für die Bekämpfung der Pandemiefolgen am geeignetsten waren, so Recherche-, Aufführungs-, Diffusions- und Betriebskostenförderungen erheblich zu erhöhen. Das war natürlich vor allem für die Akteur*innen interessant, die bereits im Fördersystem aktiv waren. Sachsen-Anhalt erleichterte mit einer Anpassung der Projektförderung, sodass 100 % der Kosten vom Land gedeckt werden konnten und kein Eigenanteil notwendig war, den Akteur*innen die schwierige Aufführungssituation. In Baden-Württemberg half die spezifische Förderung von Kinder- und Jugendtheaterprojekten den Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste.

Stipendienprogramme waren das Instrument der Wahl für alle Bundesländer. Sie konnten sehr offen ausgelegt und unkompliziert zugänglich sein oder aber exklusiver ausgerichtet und auf andere Förderungen anrechenbar. So konnten Stipendien nicht immer parallel zur Grundsicherung in Anspruch genommen werden, in einigen Bundesländern (z. B. Bremen) aber schon, was die Situation von Einzelpersonen wiederum verbessert hat. Im Saarland und Schleswig-Holstein waren die Stipendienprogramme die wichtigsten Instrumente für die Freien Darstellenden Künste, da keine oder wenige Freie Spielstätten bestehen. In Niedersachsen ergab sich im ersten Stipendienprogramm die Schwierigkeit, dass Soloselbstständige die eigene Arbeit und Arbeitszeit nicht anrechnen konnten, was dann korrigiert wurde. Entsprechend der Situation im Bundesland wurden in Thüringen Stipendien für die Kooperation von Künstler*innen und Sozialeinrichtungen ausgeschrieben. Kritik gab es an der geringen Anzahl an vergebenen Stipendien insgesamt. Ein Stipendienprogramm speziell für Berufsanfänger*innen ist in Bayern der Herausforderung einer Nachwuchsförderung begegnet, die in Pandemiezeiten eher größer als kleiner wurde. In Sachsen wurden die *Denkzeit*-Stipendien auf kunstnahe Berufsgruppen wie Techniker*innen, Kulturvermittler*innen etc., die in vielen anderen Bundesländern größtenteils unberücksichtigt blieben, ausgeweitet. Dass es zu keiner Fortführung 2021 kam, wurde kritisiert. Einmalig war die mögliche Kombination einer Vielzahl unterschiedlicher Stipendienprogramme bis zu einer Jahressumme von 24.000 € für Berliner Akteur*innen. Das Bundesland verfügte bereits vor der Pandemie über ein etabliertes Stipendienangebot, sodass lediglich eine Anpassung und der Ausbau nötig waren.

Wichtig für die Unterstützung von Einzelkünstler*innen war auch die Ermöglichung und Förderung von Ausfallhonoraren. Beispielsweise ist es in Bremen gelungen, an Spielstätten verpflichtete Freie Künstler*innen für Ausfälle 100 % zu entschädigen. Eine indirekte Förderung von Freien Künstler*innen gelang auch in Niedersachsen, indem die Förderung von Kultureinrichtungen an die Einbindung von Freien Künstler*innen gekoppelt war.

Gemeinnützige Kulturorganisationen konnten ebenfalls in vielen Bundesländern Einnahmenausfälle erstattet bekommen, allerdings in unterschiedlichen Ausmaßen, so beispielsweise zu 100 % in Brandenburg. Übergangsunterstützung und Neueröffnungsförderung für Spielstätten konnten in Hessen die Phase der Wiedereröffnung sinnvoll adressieren. In Thüringen wurden gemeinnützige Träger über eine hochdotierte, aber defizitorientierte Bezuschussung berücksichtigt. Wichtig waren auch Sonderregelungen für Tourneetheater, die bundesländerübergreifend aktiv sind. Hier konnte u. a. Brandenburg Lösungen finden, die den Akteur*innen geholfen haben.

6 Schwenk zur Nutzung von Bundesförderung und ein Fünftel ganz ohne öffentliche Förderung

Die Bundesländer haben also Maßnahmen gesetzt, die unterschiedliche Akteursgruppen, also sowohl Spielstätten, freie Gruppen als auch Einzelkünstler*innen berücksichtigt und in der Pandemiezeit unterstützt haben. Ein Blick auf die Anteile an den deutschlandweiten Gesamtkulturausgaben aus der Zeit vor der Pandemie zeigt die bisherige Rollenverteilung in der Kulturförderung: Die wichtigste Rolle kam mit 44 % im Jahr 2017 den Gemeinden zu, während auf die Länder 39 % und auf den Bund immerhin 17 % fielen.[9] Es stellt sich also die Frage, ob und wie die Gemeinden und der Bund auf die Pandemiesituation reagiert haben. Im Rahmen der Studie wurden vier kommunale Fallbeispiele analysiert, um unterschiedliche Reaktionen erfassen und als modellhafte Beispiele abbilden zu können. Die Situationen in Chemnitz, in Frankfurt

9 Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. URL: https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.pdf?__blob=publicationFile [06.12.2021].

am Main, im Landkreis Oder-Spree und in Tübingen zeigen, dass es teilweise großes Engagement zur Unterstützung der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste gab. Dennoch wird die begrenzte Handlungsfähigkeit der Kommunen und Landkreise hinsichtlich der Kulturbudgets deutlich. Damit rückt die Rolle des Bundes zur Bekämpfung der Pandemiefolgen in den Fokus, wie neu aufgesetzte Förderinstrumente und deren verstärkte Nutzung durch die Akteur*innen zeigen. Dieses Bild soll im Folgenden anhand der Ergebnisse der Befragung der Mitglieder der Landesverbände detaillierter gezeichnet werden.

Bemerkenswert ist, dass 18 % der befragten Akteur*innen zwischen März 2020 und März 2021 keine öffentliche Förderung erhalten haben. Der größte Teil dieser Gruppe (36 %) hat zwar Gelder beantragt, war dabei allerdings erfolglos. Weitere wichtige Gründe sind fehlende Kraft, weitere Anträge zu schreiben (28 %), fehlende Expertise, um gute Anträge zu schreiben (27 %) und fehlendes Wissen, welche Förderinstrumente passen könnten (26 %). Außerdem sagen 27 %, dass sie sich anderweitig finanzieren können; das heißt wiederum, dass von allen Befragten nur 5 % angeben, in der Lage gewesen zu sein, sich im ersten Pandemiejahr ohne öffentliche Förderung zu finanzieren. Ein erheblicher Anteil, nämlich knapp drei Viertel, derer, die keine öffentliche Förderung erhalten haben, sagen, dass sie Geld beantragen würden, wenn das Fördersystem ihre Arbeitsweisen besser berücksichtigen würde. Das ist ein Hinweis darauf, dass eine Fortentwicklung des Fördersystems stärker auf die Arbeitsweisen der Nichtnutzer*innen Rücksicht nehmen könnte. Immerhin 32 % bzw. 30 % würden Anträge stellen, wenn sie mehr Expertise dafür hätten oder Beratungen in Anspruch nehmen könnten bzw. mehr Zeit dafür hätten oder die Antragstellung vergütet bekämen. Nur 6 % derer, die keine Förderung erhalten haben, also 1 % aller Befragten, gibt an, unter keinen Umständen Förderung zu beantragen.

In Bezug auf die Ebenen, von denen Akteur*innen Förderung erhalten haben, hat es in der Pandemiezeit einen großen Wandel gegeben. Einerseits haben 54 % von dem Bundesland, in dem sie auch Landesverbandsmitglied bzw. am häufigsten tätig sind, Förderung erhalten. Andererseits haben aber auch etwas mehr als die Hälfte (51 %) Förderinstrumente des Bundes genutzt. Die Kommunen haben nur 31 % der befragten Akteur*innen eine Förderung ermöglicht. Von der Ebene einer Region, eines Regierungsbezirkes oder eines Kulturraumes konnten 15 % eine Förderung erhalten, von einem Landkreis 10 % und immerhin 6 % von einem anderen Bundesland als dem eigenen.

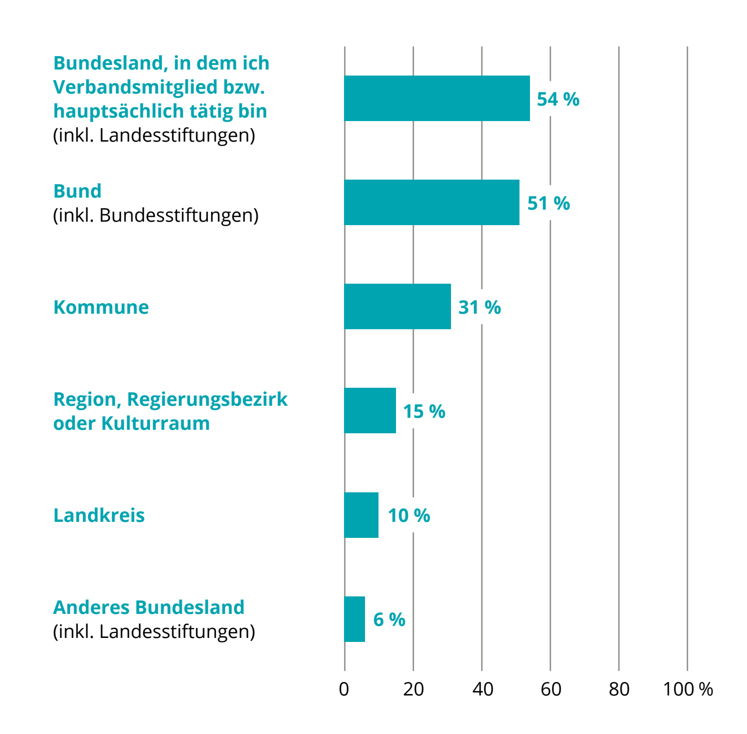


Abb. 1: Beantragte und erhaltene öffentliche Förderungen seit März 2020 nach Ebenen (n=457), Anteil in Prozent

Das am häufigsten genutzte Förderformat auf Ebene von Kommunen, Landkreisen, Regionen, Regierungsbezirken oder Kulturräumen war wohl nicht erst seit März 2020 die Einzelprojektförderung. Aber auch in der Pandemiezeit wurden 28 % aller befragten Akteur*innen in diesem Instrument auf einer der Ebenen unterhalb des Bundeslandes gefördert. Neu ist aber, dass auch 17 % auf einer dieser Ebenen ein Arbeitsstipendium erhalten haben. 10 % der Befragten wurden institutionell gefördert.

Auf Landesebene wird noch deutlicher, was sich bereits bezüglich der unterschiedlichen Förderformate auf den anderen Ebenen gezeigt hat. Am beliebtesten war auch hier die Einzelprojektförderung, von der 35 % aller befragten Akteur*innen gebraucht gemacht haben. Ein Drittel aller Befragten hat aber von der Landesebene ein Arbeitsstipendium erhalten. Gastspiel- und Konzeptionsförderung haben jeweils 9 % erhalten. Nur die Hälfte der Anzahl auf kommunaler Ebene wurde institutionell vom Land gefördert. Deutlich wird zudem, dass es wie auch auf den anderen Ebenen von Landesseite nur selten Instrumente für Nachwuchs- und Debütförderung gibt.

Die für die Freien Darstellenden Künste relevanten Förderinstrumente auf Bundesebene sind seit 2020 vielzählig. Die größte Bedeutung für die Akteur*innen hat aber mit Abstand das Förderportfolio des Fonds Darstellende Künste (*Fonds*). 21 % aller Befragten geben an, eine Förderung im Rahmen von *#TakeCare* erhalten zu haben. Nach der Initiative im März 2020 wurde das Instrument für stipendienartige Förderung aktualisiert und im Oktober 2020 im Rahmen von *#TakeThat* als Programm etabliert. Es konnten pro Person 5.000 € beantragt werden

und es standen die »künstlerische Idee sowie ergebnisoffene und produktionsunabhängige Beschäftigungen im Mittelpunkt«.[10] Eine Leerstelle hat seit Oktober 2020 das Programm *#TakeAction* ausgefüllt. 19 % aller Befragten haben dieses Angebot wahrgenommen, das gezielt unterschiedliche Gruppen angesprochen hat, die sonst weniger bei Förderinstrumenten berücksichtigt werden, beispielsweise Figuren- und Objekttheater, semiprofessionelle Ensembles oder Off-Tourneetheater. Im Fokus standen hier künstlerische Arbeits- und Produktionszusammenhänge. Ebenfalls mit jeweils 7 % noch relativ häufig genutzt wurde die Residenzförderung im Rahmen von *#TakeThat* sowie *#TakePart*. Letzteres hatte die Publikumsgewinnung und Stärkung kultureller Partizipation zum Ziel. Speziell für freie Gruppen gab es daneben das Förderprogramm *Reload. Stipendien für Freie Gruppen* der Kulturstiftung des Bundes (KSB). 6 % aller befragten Akteur*innen geben an, darüber ein Stipendium erhalten zu haben. Die anderen Programme im Rahmen von NEUSTART KULTUR wurden von Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste weitaus weniger genutzt.

Während die kunstorientierten Förderinstrumente das künstlerische Schaffen befördert, also Arbeit gefördert haben, waren allgemeine Wirtschaftshilfen des Bundes für die finanzielle Absicherung sehr wichtig. Die Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste haben davon regen Gebrauch gemacht. Hier sind die Nutzungsverhältnisse der unterschiedlichen Instrumente teilweise auch auf die Umsetzungszeiten zurückzuführen. So war die *Soforthilfe* jenes Instrument, das zusammen mit dem Kurzarbeitergeld als erstes etabliert wurde. Zudem konnte es von vielen Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste genutzt werden. Tatsächlich haben 35 % aller Befragten von dieser Bundesmaßnahme Gebrauch gemacht. Zugleich handelt es sich aber auch um ein Instrument, das für Verwirrung gesorgt hat, da die zweckgebundene Nutzung der Gelder nicht immer den Arbeitsrealitäten der Freien Darstellenden Künste entspricht. Ebenfalls oft genutzt wurde die *November*- bzw. die *Dezemberhilfe*, die bis April 2021 von Unternehmen, Selbstständigen und Vereinen zu beantragen waren. 27 % der Befragten haben davon Gebrauch gemacht. Die *Neustarthilfe* wurde insbesondere auch für soloselbstständige Künstler*innen etabliert, was die ebenfalls hohe Nutzung (17 %) erklärt. Die *Neustarthilfe Plus* hat dann dieses Modell bis zum September 2021 fortgeführt. Vorteilhaft war hier, dass die maximal 4.500 € nicht auf die Grundsicherung und ähnliche Leistungen anzurechnen waren, da es sich um eine zweckgebundene Förderung handelte. Die freien Spielstätten, die Angestellte haben, konnten die Kurzarbeitsregelung nutzen, was als eine große Entlastung wahrgenommen wurde. Insgesamt handelt es sich aber um eine geringere Zahl im Vergleich zu Einzelkünstler*innen, weshalb hier der Anteil geringer ausfällt (6 %). Für die 5 % der befragten Akteur*innen, die die Grundsicherung in Anspruch genommen haben, war von Vorteil, dass die Bedürftigkeitsprüfung, also der Einbezug von Privatvermögen, angemessener Miete etc., erst nach sechs Monaten erfolgt ist.[11]

7 Zeitweise erleichtertes Zusammenspiel von Bund und Ländern mit Bedarf nach grundlegender Reformierung

In Bundesländern mit geringeren Förderbudgets und insgesamt weniger Ausrichtung auf produktionsorientierte Förderungen sind auch mehr Künstler*innen von Eigeneinnahmen aus Veranstaltungen abhängig. Diese traf die Unmöglichkeit zu spielen besonders. Die Bundesförderungen konnten dabei allerdings eine wichtige Leerstelle füllen. Explizit zu nennen ist Mecklenburg-Vorpommern, wo die meisten Künstler*innen von ihren Auftritten leben. Der Anteil der Akteur*innen, die in diesem Bundesland eine Förderung des Bundes erhalten haben, war mit 71 % entsprechend hoch.

In der Anfangsphase der COVID-19-Pandemie gab es bei vielen Akteur*innen Verwirrung darüber, wie andere Förderungen auf die *Soforthilfe* anzurechnen wären. Das war kein genuines Kompatibilitätsproblem zwischen Bundes- und Landesebene, sondern zwischen verschiedenen Förderprogrammen an sich. Das föderale System hat hier aber zu weiterer Unsicherheit beigetragen, da die Länder die Fördermöglichkeiten unterschiedlich kommuniziert haben und eigene Programme aufgesetzt haben, die nicht genutzt werden konnten, wenn bereits Wirtschaftshilfen vom Bund erhalten wurden.

Kein neues Problem, aber eines, das laut Landesverbänden immer noch existiert, sind die nicht immer miteinander kompatiblen Antragsfristen und Zu- bzw. Absagen von Förderprogrammen auf Bundes- und Landesebene. Da es bei Bundesförderungen eines Kofinanzierungsanteils bedarf, stellt das die Akteur*innen regelmäßig vor Herausforderungen. Das Problem taucht insbesondere dann auf, wenn Zusagen von kommunaler Ebene oder Landesseite erst nach Antragsfristen auf Bundesebene eingehen. Immerhin kam es vonseiten des *Fonds* schon in den vergangenen Jahren zu einer Erweiterung von Einreichfristen, sodass Beantragungen für einige Bundesländer erleichtert wurden, bei denen diese zuvor im Grunde unmöglich waren.

10 Fonds Darstellende Künste e. V. (2021): NEUSTART KULTUR: #TakeCare. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/neustart_kultur_takecare/ [06.12.2021].

11 Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2021): Unterstützung für Selbstständige und Unternehmen. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/info-unternehmen-selbstaendige-1735010 [06.12.2021].

In Zeiten der Pandemie und veränderten Förderinstrumenten hat sich dieses Problem allerdings als kaum relevant gezeigt. Einerseits liegt das daran, weil der Kofinanzierungsanteil im *#TakeThat*-Programm bei geringen 10 % lag und leichter auch durch andere Fördermittelgeber*innen oder andere Quellen aufzubringen war. Andererseits haben viele Länder ein Kofinanzierungsbudget für diese 10 % aufgestellt, das auf die Bedürfnisse des Bundesprogrammes Rücksicht genommen hat. Dieses System, die Förderungen von Bund und Ländern zu kombinieren, kann als besonders vorteilhaft für die Akteur*innen angesehen werden. Grundsätzlich ergibt sich jedoch die Frage, inwiefern ein so hoher Finanzierungsanteil des Bundes bei gleichzeitig so niedrigem Anteil der Länder oder Kommunen noch dem Subsidiaritätsprinzip gerecht wird. Die Frage des Kulturföderalismus wird aufgrund der COVID-19-Programme noch einmal intensiviert und in Zukunft stärker diskutiert werden. Es gilt, genauer zu definieren, auf welche Art und Weise der Bund in Zukunft fördern kann und soll.

Nennenswert ist die besondere Situation von Berlin, da hier das Verhältnis Land und Bund im Hauptstadtkulturvertrag geregelt wird. Für größere Projektvorhaben neben den Anlaufstellen Senat und Bund ist damit auch der Hauptstadtkulturfonds ein interessantes spartenübergreifendes Förderangebot. Letztlich ist hier eine Kombination von Landes- und Bundesgeldern mit Mitteln des Hauptstadtkulturfonds möglich, da auf die Kompatibilität geachtet wird. Den Akteur*innen in Berlin steht damit eine zusätzliche wichtige Förderoption zur Verfügung. Zudem hilft der Kofinanzierungsfonds, in dem der Antrag sechs Wochen vor einer Beantragung auf Bundesebene eingereicht werden kann, sodass Planungssicherheit besteht, ob die Deckung des Eigenanteils bei Zusage auf Bundesebene gelingt.[12]

Wenngleich die Bundesförderungen bewusst Einzelkünstler*innen, die sonst weniger im Antragssystem zuhause waren, angesprochen hat, so blieb es nicht aus, dass bestimmte Gruppen weniger an den Programmen partizipiert haben. So hat die Szene, die forscht, zeitgenössisch und produktionsorientiert arbeitet, immer noch stärker profitiert als Akteur*innen, die für kleinere Veranstaltungen durch den ländlichen Raum fahren. Hier haben sich Leerstellen von Bundesländern und Bund ergänzt. In jedem Fall braucht es den Austausch zwischen den Förderebenen, ob Bund und Länder oder Bundesland und Kommunen, um die jeweils vorhandenen und oft unterschiedlich gelagerten Barrieren zu senken. Die bisher zum Teil äußerst schwierigen Bedingungen, z. B. von drei Ebenen Fördermittel erhalten zu müssen, um überhaupt Förderung bekommen zu können, müssen reformiert werden. Überjährigkeit von Fördermitteln auf Ebene von Kommunen oder Bundesländern und die Aufweichung der Regelung, Gelder innerhalb von zwei Monaten ausgeben zu müssen, wären hinsichtlich der Kompatibilität der Förderebenen ebenfalls wichtige Schritte.

8 Aufführungsorientiertes Arbeiten als Nachteil – entwicklungsorientiertes Arbeiten als Chance

Auf Basis der Erkenntnisse aus der Studie und dabei insbesondere der Gespräche mit den Landesverbänden und der Befragung der Akteur*innen der Freien Darstellenden Künste kristallisieren sich einige zentrale Problemfelder heraus. Dabei geht es darum, nicht nur die Probleme aufzuzeigen, die insbesondere in der Pandemiezeit augenscheinlich geworden sind, sondern auch davon ausgehend Lösungen zu entwickeln und Zukunftsvisionen zu formulieren.

Die Soloselbstständigen können klar als Leidtragende der Pandemiemaßnahmen bezeichnet werden. Die Künstler*innen, die weniger auf einen Entwicklungsprozess fokussiert, sondern auf das Spielen selbst und sich bisher vornehmlich über die Einnahmen ihrer Vorstellungen finanziert haben, waren vor allem von den Einschränkungen betroffen. Ein Grund hierfür ist, dass gerade diese Akteur*innen bislang nicht Teil des Fördersystems waren und wenig bis keine Erfahrung mit Antragstellungen hatten.

Die Gesamtheit der Förderinstrumente und die Gesamtheit der Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste sind also nicht kongruent. Diese Erkenntnis wurde wohl noch nie so deutlich wie in der Pandemiezeit. Dementsprechend stellte sich den Interessenvertretungen die Herausforderung, diese Akteur*innen, deren Arbeitsweisen eben nicht oder nur wenig von öffentlichen Fördersystemen berücksichtigt waren, mitzudenken und vielleicht sogar in den Fokus zu rücken. Denn die beiden Orientierungen in den Arbeitsweisen verlangen unterschiedliche Formen der Unterstützung in Krisenzeiten. Die Akteur*innen, die normalerweise eher verkaufen und spielen, benötigten vor allem einen einfach zu erhaltenden Ausgleich von Einnahmeausfällen. Das war mit den *Soforthilfen* des Bundes oft problematisch, wenn Lebensunterhalt nicht als Betriebsausgaben anerkannt wurde. Die Lösung, wie in Baden-Württemberg umgesetzt, einen fiktiven Unternehmer*innenlohn für Soloselbstständige einzuführen, war dabei sehr hilfreich, wurde allerdings kaum in anderen Bundesländern umgesetzt. Für die Akteur*innen, die für gewöhnlich mehr entwickeln und produzieren, waren Stipendien, ohne den Zwang permanent neue Ideen zu entwickeln, die passende Lösung. Produktionsförderung war in dieser Phase nicht nur von Vorteil, da es Ende 2020 aufgrund der viel umfänglicheren Förderprogramme zu einer verstärkten Entwicklung von

12 Interview Landesverband freie darstellende Künste Berlin e. V.

Produktionen kam, die dann aufgrund des neuerlichen Lockdowns Ende 2020 nicht gezeigt werden konnten.

Dass die Hilfsprogramme eher für die zweite Gruppe funktioniert haben, zeigt die große Differenz der aktuellen wirtschaftlichen Situation unter den Akteur*innen zum Zeitpunkt der Befragung im Frühjahr 2021. Wenn die unterschiedlichen Einschätzungen nach Einkommensarten miteinander verglichen werden, zeigt sich, dass je höher die Finanzierung 2019 über Vorstellungen und je weniger über öffentliche Förderungen stattgefunden hat, die aktuelle Situation als umso schlechter eingeschätzt wurde.

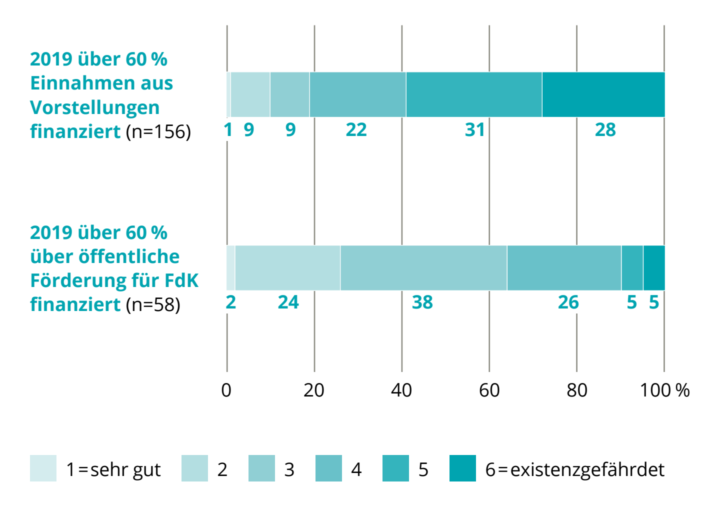


Abb. 2: Einschätzung der wirtschaftlichen Situation nach Finanzierungsschwerpunkten, Anzahl in Prozent

Von denen, die angeben, sich 2019 noch zu über 60 % aus Vorstellungseinnahmen finanziert zu haben, schätzen 81 % ein, sich in einer eher schlechten bis existenzgefährdeten Situation zu befinden. Von denen, die sich 2019 noch zu über 60 % aus öffentlichen Förderungen finanziert haben, teilen nur 36 % diese negative Einschätzung. Unabhängig davon, wie die Finanzierungsweise während der Pandemie aussieht, zeigt das, welche Gruppen besonders von den Einschränkungen betroffen waren. Zudem lässt es vermuten, dass es denjenigen, die es gewohnt waren, um öffentliche Förderungen anzusuchen, auch 2020 und 2021 leichter fiel, erfolgreiche Anträge zu schreiben. Nicht umsonst berichten einige Landesverbände, dass es in der Krisenzeit eine größere Nachfrage nach Workshops für Antragstellungen und Förderprogramme gab.

Das wirtschaftliche Problem von Einzelkünstler*innen ist eng verknüpft mit der Strukturschwäche im ländlichen Raum. Die öffentlichen Gelder gehen verstärkt in die urbanen Zentren, während die kulturelle Grundversorgung auf dem Land mehrheitlich über Akteur*innen geschieht, die sich mittels Veranstaltungseinnahmen finanzieren. Der ländliche Raum muss in der Diskussion von Fördersystemen deshalb auch in diesem Sinne mitgedacht werden.

Die Akteur*innen selbst äußern sich in der Befragung dahingehend deutlich, dass Stipendienprogramme ohne Ergebniserwartung – das wünschen sich 82 % – und Förderungen ohne Premierenzwang, sondern eher Förderung von Produktionszeiträumen (81 %) auch zukünftig stärker umgesetzt werden sollten. Lockerer ausgelegte bzw. offener aufgesetzte Förderrichtlinien erhoffen sich knapp drei Viertel der Befragten und zwei Drittel würden es gerne sehen, dass die neuen Förderprogramme auf Bundesebene weitergeführt würden. Förderungen im digitalen Bereich wünschen sich immerhin noch 41 % der befragten Akteur*innen.

Wenn Stipendienprogramme zu einem vornehmlichen Förderinstrument werden sollen, so wie sie es in der Pandemiezeit waren, dann müssten sie einerseits so ausgerichtet sein, dass sie auch einen Nutzen bringen. In einzelnen Bundesländern mussten Einkommensteuern auf Stipendien gezahlt werden und auch die Verpflichtung, in der KSK versichert zu sein, hat die Nützlichkeit eingeschränkt. Andererseits sollte im Fördersystem insgesamt ein wie auch immer geartetes Publikum bzw. Teilnehmende am künstlerischen Prozess mitbedacht werden. Tendenziell haben die Stipendienprogramme eine Distanz zum Publikum erzeugt, die aber zumindest teilweise auch den Lockdowns geschuldet sein dürfte. Wenn aber eine Einbindung von Publikum Bedingung sein soll, dann muss die Art und Weise, wie das geschehen soll, ob über Werkschauen, partizipative Recherchen o. Ä., frei bleiben. In jedem Fall wäre zu diskutieren, wie der Einbezug gesellschaftlicher Gruppen gelingen kann, ohne den die Freien Darstellenden Künste ihren elementaren Aufführungscharakter verlieren würden. Es braucht dafür Schnittstellen von Recherche-, Stipendien- und Residenzprogrammen mit anderen Förderinstrumenten.

Nicht zu vergessen sind in diesem Sinne die aufführungsorientierten Förderformate, die immer noch einen geringen Anteil ausmachen, wenn es solche Instrumente in den Bundesländern überhaupt gibt. Mehrheitlich ist das nicht der Fall. Eine flächendeckende Einführung wäre eine Möglichkeit auch die Akteur*innen zu unterstützen, die sich vor allem mittels Eigeneinnahmen finanzieren, insbesondere Solokünstler*innen und Kollektive ohne Spielstätte.

9 Nachhaltigkeit, Netzwerke und Strukturen als Basis von Resilienz

Strukturbildung und die Förderung von Nachhaltigkeit sind für die Entwicklung einer Resilienz gegenüber Krisensituationen elementar. In den Freien Darstellenden Künsten ging der Großteil der finanziellen Anstrengungen bislang in Projektförderungen, die weder dem einen noch dem anderen beitragen. Das hat sich in der Pandemiezeit als ein problematischer Faktor erwiesen. In der Befragung der Akteur*innen in den Bundesländern bestätigt sich zudem der Bedarf an Vernetzung und Austausch zwischen den Akteur*innen regional, überregional und international. Im Gegenzug zeigt sich an einigen positiven Beispielen, was z. B. nachhaltigere Fördermodelle bewirken können. Beispielsweise wurde in Frankfurt am Main von den Folgen berichtet, die die Einführung des mehrjährigen Förderinstruments bewirkt hat. Professionalität hat sich demnach verbreitet, der Mut zum Experimentieren ist größer geworden, einzelne Orte haben an Profil gewonnen und mehr Arbeiten im öffentlichen Raum an »Nicht-Theater-Orten« sind entstanden. Es hat sich zudem gezeigt, dass – zumindest in der Vorpandemiezeit – das Publikum durch mehrere bespielte Orte eher größer wurde.[13]

Mehrjährige Förderformate sind also ein Element eines nachhaltigeren Fördersystems, Strukturfördermaßnahmen ein anderes. Die Netzwerkförderung *#TakeNote* des *Fonds* kann als ein solches strukturbildendes Angebot bezeichnet werden. Die daraus entstandene bundesländerübergreifende Zusammenarbeit, etwa zwischen Mecklenburg-Vorpommern und dem Saarland oder zwischen Brandenburg, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen, wurde von den Beteiligten als sehr positiv wahrgenommen. Es ist auch ein Weg, strukturell und finanziell benachteiligte Bundesländer zu unterstützen und zu stärken. Für die Gesamtentwicklung der Freien Darstellenden Künste in Deutschland ist eine so gedachte solidarische Kooperation ein wichtiger Faktor.

Der Ausbau von Netzwerken und Kooperationen zwischen der Szene innerhalb eines Bundeslandes oder mit angrenzenden Bundesländern unterstützt insbesondere auch ländliche Räume. Sie sind auf den Austausch angewiesen, wenn die Szenen vor Ort klein oder kaum vorhanden sind. An besondere Orte gebundene Residenzprogramme sind eine Möglichkeit hier regelmäßig künstlerische Arbeit zu verankern, wie das Beispiel Schloss Beeskow zeigt. Hier ermöglichen die öffentlich geförderten Residenzen eine Verankerung der Freien Darstellenden Künste, obwohl keine Künstler*innen im Landkreis ihren Standort haben.[14]

Ein weiterer Faktor für Nachhaltigkeit einer ganzen Szene ist die Sicherung von Nachwuchs. Bundesländer, die weniger ausgebaute bzw. budgetär geringer ausgestattete Fördersysteme vorhalten, weisen höhere Durchschnittsalter der Akteur*innen auf und haben Schwierigkeiten, junge Akteur*innen und freie Gruppen lokal anzusiedeln. Das merken einige Landesverbände, insbesondere in Schleswig-Holstein, Sachsen-Anhalt und Mecklenburg-Vorpommern an. Hier kann neben dem Ausbau der Förderstrukturen auch die Etablierung von Ausbildungsstätten die Betätigung für jüngere Akteur*innen interessant machen.[15]

Der Schulterschluss mit anderen Verbänden der Freien Szene gelang in manchen Ländern sehr gut, wie beispielsweise in Bremen. Das hat dort maßgeblich dazu beigetragen, dass Maßnahmen gesetzt wurden, die es den Akteur*innen ermöglicht haben, gut durch die Krise zu kommen. Diese Vernetzung auf Landesebene, aber auch zwischen verschiedenen Sparten, ist ein wichtiges Instrument zur politischen Arbeit, wie auch das Beispiel Berlin zeigt. Ein stärker aufeinander abgestimmtes Vorgehen und gemeinsame Lobbyarbeit erhöhten das Gewicht in der Kommunikation mit Verwaltung und Politik. In Bremen hat das zu einem stärkeren Austausch zwischen den Verbänden, der Kulturverwaltung und -politik geführt.[16]

Die Krisenzeit hat aber nicht nur die Verbände untereinander und im Gespräch mit der Administration gestärkt, sondern auch intern für Wachstum gesorgt. Die Bedeutung von Lobbyarbeit wurde deutlich und lokale Interessenvertretungen haben sich gegründet. Bemerkenswert sind zuweilen die Zuläufe an neuen Mitgliedern, die Landesverbände zwischen 2017 und 2021 verzeichnet haben.

10 Finanzielle Absicherung als Forderung

Die Bedarfe in Bezug auf Strukturen weisen auf eine weitere Baustelle im Bereich der Freien Darstellenden Künste: die finanzielle Absicherung. Mehr als drei Viertel der befragten Akteur*innen geben an, dass ihnen eine ausreichende finanzielle Grundlage für Projekte oder Produktionen fehlt oder sehr fehlt (1 und 2 auf einer Skala von 1 = sehr bis 6 = gar nicht). Ebenso viele wünschen sich eine bessere soziale Absicherung im Falle von Krankheit und in Bezug auf Rente. 73 % der Befragten bezeichnen eine bessere finanzielle Absicherung für die private Lebensführung als fehlend. Lediglich Gastspielmöglichkeiten werden als ähnlich entwicklungswürdig benannt (74 %).

13 Interview Landesverband Professionelle Freie Darstellende Künste Hessen laPROF e. V.

14 Interview Kultur- und Sportamt des Landkreises Oder-Spree.

15 Interviews Landesverband Freier Theater Mecklenburg-Vorpommern e. V.; Landeszentrum Freies Theater Sachsen-Anhalt e. V. (LanZe); Landesverband freie darstellende Künste Schleswig-Holstein e. V.

16 Interview Landesverband Freie Darstellende Künste Bremen e. V.

Die finanzielle Absicherung ist ein Thema, das nicht erst in Zeiten der Pandemie zu einem wichtigen Thema wurde. Zuletzt wurden aber die diesbezüglichen Schwachstellen des freien Kultursektors und die Abhängigkeit der Freien Szene von der Kulturverwaltung und -politik besonders deutlich. Aus den kommunalen Beispielen und einigen Bundesländern wissen wir: Die unbürokratische, unterstützende Haltung der Kulturverwaltungen hat viel abfedern können. Die flexible Auslegung von Richtlinien und Vorgaben war entscheidend dafür, dass Hilfe geleistet werden konnte. Es stellt sich die Frage, ob nicht grundsätzlich ein solches Vorgehen denkbar wäre – unabhängig vom *Goodwill* einzelner Personen der Administration oder der Kulturpolitik, sondern festgelegt in angepassten Förderrichtlinien. Dabei kommt es darauf an, nicht denselben Fehler zu begehen, der in der Krise vielerorts gemacht wurde. Viele Sonderprogramme wollten zugleich soziale Absicherung und Kunstförderung in einem sein. Dabei gälte es, zwischen der notwendigen sozialen Absicherung und der Förderung künstlerischen Handelns zu differenzieren.

Zudem ist die Basis funktionierender Hilfsprogramme die Kenntnis über die und folglich die Inklusion aller Zielgruppen, die davon profitieren sollen. In Pandemiezeiten wurden Förderbudgets oft nicht ausgenutzt, weil nicht alle Akteursgruppen, für die das Programm passend wäre, als zuwendungswürdig definiert wurden. Z. B. konnten im Thüringer Sondervermögen für Freie Theater und Soziokultur keine Privattheater Anträge stellen, obwohl das wichtig für diese Gruppe gewesen wäre. Das zur Verfügung stehende Budget wurde zudem nicht ausgenutzt, hätte diese Gruppe also leicht inkludieren können.[17]

Gerade auch, wenn es um die soziale Absicherung geht, muss auf Inklusion geachtet werden. Ein entsprechendes Modell muss sowohl für produktions- als auch für aufführungsorientierte Akteur*innen funktionieren und dabei eine weitere Gruppe einschließen, deren Prekarität in der Krise besonders deutlich wurde. Es handelt sich um die in der Studie zwar weitgehend mitgedachte, aber bislang nicht explizit benannte Berufsgruppe des technischen und kunsthandwerklichen Personals, das oft auch selbstständig ist. Zuliefernde Arbeitskräfte, die bisher für Vorstellungen über Honorare oder Werkverträge eingebunden wurden, also Bühnentechniker*innen, Licht- und Tontechniker*innen etc., aber auch Kulturvermittler*innen u. Ä. waren von der Krise am stärksten betroffen, denn große Teile waren ohne Engagement und ohne Lobby. Ein spezielles Förderprogramm für sie gab es nicht und nur wenige Bundesländer haben sie in bestehende Maßnahmen inkludiert. Ausnahme war hier z. B. die zweite Runde der *Denkzeit*-Stipendien in Sachsen.

Die Herausforderung in der sozialen und finanziellen Absicherung ist die fehlende Einkommenskontinuität, die durch die Arbeitsweisen in den Freien Darstellenden Künsten zustande kommt. Hätte es hier bereits ein funktionierendes Instrument gegeben, wäre die Pandemie leichter zu überstehen gewesen. Es gehört zum freien künstlerischen Schaffen, dass es Phasen gibt, in denen kein Einkommen generiert wird. Diese Besonderheit einer Einkommensdiskontinuität muss sich in den Fördersystemen widerspiegeln, sodass nicht nur der Weg in die kurzzeitige Arbeitslosigkeit bleibt, der wiederum andere Schwierigkeiten wie ein Ausscheiden aus der KSK mit sich bringen kann. Hier verbindet sich die Frage nach der finanziellen Absicherung aufs Engste mit dem Wandel von einer produktionsorientierten hin zu einer arbeitsorientierten Fördermentalität. Eine Lösung könnte eine Grundförderung sein, die die einzelne Person berücksichtigt und die Arbeit dieser Person finanziert. Darauf aufbauend könnten dann mit Produktions-, Aufführungs-, Kooperationsförderungen etc. ergänzend Gelder für die künstlerische Arbeit beantragt werden, die so weitgehend ohne die Abdeckung von Personalkosten auskommen würden.[18]

Für die Zeit nach der hochproduktiven Phase im Leben von Künstler*innen zeigt sich eine mindestens ebenso große Prekarität. Als Altersabsicherung mussten viele Akteur*innen im Laufe des Lebens Erspartes zurücklegen, denn in die staatliche Rentenversicherung haben viele nicht einzahlen können. Wie die Befragung gezeigt hat, haben nun 46 % der Akteur*innen zumindest teilweise ihr Erspartes zur Finanzierung der momentanen Lebensumstände in der Krise genutzt. Ein Drittel der Befragten ist über 55 Jahre alt und von denen sind es sogar 51 %, die sich seit März 2020 zumindest teilweise über das Ersparte finanziert haben. Hier wurde offensichtlich ein Teil der Alterssicherung genutzt und auf diese Akteur*innen kommt wohl später, wenn die Rücklagen gebraucht werden würden, eine schwierige Zeit zu. Diese Sorge wurde in vielen Gesprächen mit den Landesverbänden deutlich. Konzepte zur gelingenden Alterssicherung für die Akteur*innen, die schon bald ins Rentenalter kommen, fehlen.

Eine Lösung für diejenigen, die momentan noch jünger sind, ist es, die Bezahlung für die Arbeit selbst zu erhöhen, sodass ein größerer Anteil als Altersabsicherung dienen kann. Das bedeutet vor allem die Etablierung und Einhaltung von Honoraruntergrenzen und einer fairen Bezahlung. Um diese zu gewährleisten haben wenige Bundesländer wie Berlin und Hamburg Budgeterhöhungen umgesetzt. Beispielsweise in Sachsen-Anhalt werden Honoraruntergrenzen seit kurzem explizit eingefordert und realisiert. Die Frage sollte dabei nicht sein, ob weni-

17 Interview Thüringer Theaterverband e. V.

18 Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021). 112.

ger Akteur*innen gefördert werden müssten, um zumindest einigen ein gutes Auskommen zu sichern und Honoraruntergrenzen einzuhalten. Vielmehr wäre ein erster Lösungsschritt, dass alle etwas weniger arbeiten, also für denselben Förderbetrag weniger Leistung anbieten, dafür aber mit fairer Bezahlung. Das verändert erst einmal nicht die wirtschaftliche Situation der Akteur*innen, erlaubt aber, mehr Zeit zu haben für Ideenentwicklung, andere Arbeitsweisen und vor allem das Gefühl, für das, was getan wird, entsprechende finanzielle Wertschätzung zu erfahren. Sukzessive Aufwüchse bei Förderbudgets müssen dann geschehen, um die Produktions- und Arbeitsdichte zu erhöhen. Gerade in der Situation Ende des Jahres 2021 und Anfang 2022 geht es vor allem auch darum, Publikum (zurück) zu gewinnen, nicht unbedingt möglichst viel bzw. im Ausmaß der vorpandemischen Zeit aufzuführen.

11 Optionen für eine zukünftige Förderpraxis

Die Arbeitsweisen der Freien Darstellenden Künste sind im Wandel – nicht erst seit der COVID-19-Pandemie. Die Fördersysteme in der Bundesrepublik Deutschland sind tendenziell träger in ihrer Entwicklung als die Künste selbst. Größere und kleinere Veränderungen, die stärker danach gefragt haben, was für eine gelingende Arbeit notwendig ist, hat es insbesondere in den Jahren vor der Pandemie in vielen Bundesländern dann doch gegeben. In der Krise hat sich stark gezeigt, wie agil und auf die Bedarfe der Freien Szene angepasst die Kulturverwaltungen reagieren konnten. Diese Zeit hat nicht nur die Freien Darstellenden Künste verändert, auch die Verwaltungen selbst sind großen Lernprozessen unterworfen gewesen, die Auswirkungen auf die zukünftige Entwicklung haben können und sollten.

Es braucht ein Fördersystem, das die ständige Veränderung, Hybridisierung und Weiterentwicklung von Arbeitsformen der Freien Darstellenden Künste berücksichtigt. Mehrjährige Förderungen ohne vorgegebene Arbeitsweisen und ergebnisoffene Stipendien sind ein wichtiger Schritt in diese Richtung. Aus einigen Bundesländern ist zu vernehmen, dass diese Instrumente etabliert bzw. fortgeführt werden sollen. Es braucht ein Fördersystem, das die drängenden Herausforderungen unserer Zeit einbezieht, also nicht klimaschädliches Reisen fördert, sondern transnationales Denken und Arbeiten. Dazu ist sowohl digitale Expertise als auch analoge Mobilität notwendig.

Eine Erkenntnis aus der Studie ist, dass es sowohl Rechercheunterstützung als auch Spielförderung braucht. Eine weitere besagt, dass Breite und Exzellenz nicht gegeneinander auszuspielen sind, sondern beides seine Berechtigung hat und dafür angepasste Formate notwendig sind.

Künstlerisches Arbeiten braucht Planungssicherheit und finanzielle Absicherung. Dazu ist eine Reform der KSK unabdingbar. Zuverdienstgrenzen wären weiter anzuheben, eine Grundförderung für Einzelkünstler*innen anzudenken. Darauf aufbauend gilt es, Künstler*innen-, Projekt- und Strukturförderung miteinander zu verzahnen.

Nachwuchsförderung ist ein Thema, das in bestimmten Regionen, insbesondere in ländlichen Räumen auf die Tagesordnung kommen muss – nicht nur, um Überalterung entgegenzutreten, sondern auch um eine Basis für Strukturbildung in diesen Räumen zu schaffen. Mentor*innenprogramme können hierbei ein wichtiger Unterstützungsfaktor sein.

Zur Stärkung ländlicher Räume gilt es, auch semiprofessionelle Strukturen mit einzubeziehen. Das ist eine Aufgabe für die Förderpraxis. Insbesondere dezentrale Kulturorte können multiflexibel gedacht werden. Die Nutzung des öffentlichen Raumes, wie es in der Pandemie vielerorts, vor allem in östlichen Flächenländern, verstärkt geschehen ist, muss als wichtiges Arbeitsfeld anerkannt werden. Von Verwaltungsseite wäre hier vor allem hilfreich, Genehmigungsprozesse zu erleichtern, die das Spielen im öffentlichen Raum bisher erschwert und vielen Akteur*innen verleidet haben. Dabei ist zu beachten, dass auch das Arbeiten im öffentlichen Raum nicht ohne Verbindung zu einer Institution oder einer freien Gruppe geschehen kann.

Die Orte der Freien Darstellenden Künste, die bereits etabliert sind, wären zu sichern. Förderhöhen könnten dabei daran geknüpft werden, wie fair diese Einrichtungen und Spielstätten mit den freien Künstler*innen und anderen Einzelakteur*innen umgehen, beispielsweise in Bezug auf Diversitätskriterien, Honoraruntergrenzen und Vertragsformen.

Das alles zu entwickeln geht nicht ohne die Verpflichtung zum regelmäßigen Austausch zwischen Künstler*innen bzw. deren Interessenvertretungen und der Kulturverwaltung und -politik. Es muss für die Interessenvertretungen zu leisten sein, ist also nur durch eine institutionelle Geschäftsstellenförderung umsetzbar. Das braucht es in allen Bundesländern. Und es muss gewollt sein vonseiten der Verwaltung und Politik, am besten in Form festgelegter transparenter Entscheidungsprozesse. Dabei sollte auch einmal das Verhältnis von Exekutive und Legislative befragt werden. Nur ein gelingendes Zusammenspiel kann nachhaltige Veränderung bewirken. Dort, wo Expertise fehlt, sollten Expert*innen in die Entscheidungsfindung eingebunden werden.

Zusammenspielen müssen zukünftig auch die verschiedenen Gebietskörperschaften besser als zuvor. Die Kofinanzierungsmodelle einiger Bundesländer zur Deckung des Eigenanteils beim *#TakeThat*-Programm des Bundes haben gezeigt, wie unkompliziert es gehen kann.

Trotz Auflistung all dieser Einzelpunkte sollte zukünftig nicht mehr nur an einzelnen Förderinstrumenten laboriert, sondern Kulturpolitik ganzheitlich gedacht werden. Es geht um Verzahnungen von Förderformaten einerseits und um das Entwickeln auf Basis der Arbeitsweisen und -situationen der Freien Darstellenden Künste andererseits. Regelmäßige Konzeptentwicklungs- und Planungsprozesse gehören etabliert und gestärkt sowie Verbindlichkeiten geschaffen. Zumindest auf Landesebene wären Kulturförderberichte verpflichtend einzuführen, die das analytisch und transparent darstellen, was die ebenfalls erarbeiteten Kulturfördergesetze verlangen. Damit die Kunst frei bleiben kann, darf sie keine freiwillige Aufgabe sein.

Der Wert der Künste allgemein und insbesondere der Freien Darstellenden Künste wurde während der COVID-19-Pandemie infrage gestellt. In Öffnungsplänen waren sie an hinterer Stelle – Handel, Kirchen, Demonstrationen und Museen waren wichtiger. Deshalb braucht es kurzfristig vor allem ein Wiederherstellen von Wertschätzung. Der nun vielerorts etablierte Austausch zwischen Verbänden der Freien Darstellenden Künste und der Kulturverwaltung ist eine gute Grundlage. Kommunikation und Transparenz ist auch ein Zeichen von Wertschätzung. Aber es geht auch um die Wertschätzung im Sinne des Ansehens einer einzelnen Person – Stipendien und Residenzen sind hierfür geeignete Fördermodelle. Und es wird sich auch mehr als zuvor die Frage stellen (müssen), welche Kunst wir wollen. Wenn Theater vor allem sozialer Raum sein soll, dann muss sich auch jede Institution zukünftig fragen, welche Qualität eines sozialen Raumes sie selbst generiert und welche Wertschätzung sie den Menschen, die sich an den Freien Darstellenden Künsten beteiligen wollen, entgegenbringt.

»

Immer wieder kommen die Debatten dieser Tage, Wochen und Monate auf eine zentrale Metapher der Pandemiezeit zurück: COVID-19 als Brennglas, Blitzlicht, Pfeil Apollos für die bereits präpandemisch bestehenden Herausforderungen. Wann, wenn nicht jetzt, zeigten sich politische Willensbildung und öffentliche Kulturverwaltung so durchlässig und agil; Erkenntnisqualität und Veränderungsdruck der Akteure so greifbar wie jetzt?! – Jenseits des kulturpolitischen Kooperationsverbots gilt es nun, im Rahmen eines gemeinsam zwischen Kommunen, Ländern und Bund entwickelten Förderplans die Strukturen der Freien Darstellenden Künste dauerhaft neu aufzustellen. Den Freien Darstellenden Künsten kann und sollte dabei im Gegensatz zur aktuellen Konservierung des Status quo ante innerhalb der Stadt- und Staatstheater die ureigene Rolle als kulturpolitischer Wegbereiter und Vorreiter zukommen.

Ausgehend von einem postpandemisch stark veränderten Nutzer*innenverhalten, treten die Freien Darstellenden Künste in eine Phase des Postwachstums ein, in der es auf vornehmlich qualitative, nicht quantitative Weise gelingt, altes Publikum rückzuholen und neues Publikum zu erreichen. Unter den Prämissen der dafür notwendigen Schwerpunkte der Infrastruktur der Freien Darstellenden Künste – insbesondere der Produktionshäuser und Festivals – des Ausgleichs zwischen Stadt und Land sowie der Nachwuchsförderung fokussieren sich die Aufgaben der Länder und Kommunen zukünftig auf Instrumente der Projekt-, Konzept- bzw. Recherche- sowie aufführungsbezogener Förderung. Dem Bund kommen dagegen zwei wesentliche Aufgaben zu: Zum einen die Einrichtung eines garantierten, voraussetzungslosen Grundeinkommens zur gesamtgesellschaftlichen Aufhebung der entstandenen Wertschätzungsdefizite zwischen den unterschiedlichen Arbeitssektoren, zum anderen die kulturpolitische Etablierung dreier Transformationsfonds zur Strukturförderung mit den Zielen Digitalität, Inklusion und Nachhaltigkeit.

Jonas Zipf, Regisseur, Dramaturg, Publizist, Kulturmanager und -politiker, Jena

«



Biografien

Der **Fonds Darstellende Künste** fördert als einer der sechs Bundeskulturförderfonds die Kunst- und Kulturlandschaft der Bundesrepublik mit besonderem Schwerpunkt auf der Beförderung der Freien Darstellenden Künste. Seine Förderprogramme leisten einen substanziellen Beitrag zur Weiterentwicklung einer vielgestaltigen Theater-, Performance- und Tanzlandschaft in Deutschland in allen Arbeitsfeldern und Sparten der Freien Darstellenden Künste (Schauspiel, Musiktheater, Tanz, Figuren- und Objekttheater, Performance, Theater für junges Publikum, *site specific performances*, performative Installationen, *Gaming* etc.). Seit 2016 ist Holger Bergmann als Geschäftsführer verantwortlich für die Ausrichtung und Entwicklung des Fonds Darstellende Künste. Seine seitdem wachsenden Zuwendungen für die Förderung von Kunst und Kultur erhält der Fonds durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Mit seinen diskursiven Plattformen, wie z. B. dem biennalen BUNDESFORUM, Symposien und Diskussionsformaten, ermöglicht der Fonds den Wissenstransfer zwischen Kunst und Gesellschaft und trägt zu grundlegenden Überlegungen für die zukünftige Gestaltung der Theaterlandschaft Deutschlands bei. Im Rahmen von NEUSTART KULTUR, dem Rettungs- und Hilfspaket der Bundesregierung, setzte der Fonds rund 150 Millionen Euro an Fördervolumen um.

Wissenschaftliche Leitung & Begleitung des Forschungsprogramms:

Wolfgang Schneider war Gründungsdirektor des Instituts für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls *Cultural Policy for the Arts* in Development (2014–2020). Er war der erste Leiter des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik Deutschland, Vorsitzender des Theaterbeirates Niedersachsen, Mitglied des Beirates Tanz und Theater des Goethe-Instituts und als Sachverständiges Mitglied der *Enquete-Kommission Kultur* in Deutschland des Deutschen Bundestages Berichterstatter zuständig u.a. für das Kapitel Theater. Er ist Vorsitzender des Fonds Darstellende Künste e. V., persönliches Mitglied der Deutschen UNESCO-Kommission, Vertrauensdozent der Friedrich-Ebert-Stiftung, Mitglied des Bundesvorstandes des Kulturforums der Sozialdemokratie, Mitglied des Vorstandes der Initiative für die Archive des Freien Theaters e. V., Ehrenmitglied der ASSITEJ Deutschland und der Schweiz, sowie Ehrenpräsident der Internationalen Vereinigung des Theaters für Kinder und Jugendliche. 2018 wurde er wegen seines ehrenamtlichen internationalen Engagements vom Bundespräsidenten mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Theaterpolitik, Herausgeber u.a. von *Theater und Schule. Handbuch zur kulturellen Bildung* (2009), *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* (2011), *Theater entwickeln und planen. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der Darstellenden Künste* (2014), *Theatermachen als Beruf. Hildesheimer Wege* (zusammen mit Julia Speckmann, 2017); *Partizipation als Programm. Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche* (zusammen mit Anna Eitzeroth, 2017), *Performing the Archive. Studie zur Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters* (zusammen mit Henning Fülle und Christine Henniger, 2018), *Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm* (zusammen mit Katharina Schröck und Silvia Stolz, 2019); *Theater in Transformation. Artistic Processes and Cultural Policy in South Africa* (zusammen mit Lance Lebogang Nawa, 2019).

Thomas Renz ist Kulturwissenschaftler. Seit 2020 forscht er am Institut für Kulturelle Teilhabeforschung in der Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung in Berlin zu Fragen der strategischen Publikumsentwicklung von Kulturorganisationen. Von 2017–2020 wirkte er als kaufmännischer Geschäftsführer und künstlerischer Leiter des Stadttheaters Peiner Festsäle. Von 2010 bis 2017 lehrte und forschte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Nach Abschluss seiner Promotion 2015 über Nicht-Besucherforschung hat er mit der *jazzstudie2016*, dem *Report Kirche und Musik* und der Studie *Zur Lage des Kinder- und Jugendtheaters in Deutschland* breit diskutierte Untersuchungen zur sozioökonomischen Situation von Kulturschaffenden durchgeführt.

World-Building – Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen

Kai van Eikels ist Philosoph, Theater- und Literaturwissenschaftler. Nach Gastprofessuren in Gießen, Berlin und Hildesheim ist er derzeit Akademischer Oberrat am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte sind anarchische, selbstorganisierte Kollektivformen; Kunst und Arbeit; Politiken des Performativen; Synchronisierung, Zeit und Materialität; *Cuteness*. Zu seinen Veröffentlichungen zählen u. a. *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie* (2013), *Art works – Ästhetik des Postfordismus* (mit dem Netzwerk *Kunst & Arbeit*, 2015) und *Synchronisieren. Ein Essay zur Materialität des Kollektiven* (2020). Er betreibt den Theorie-Blog kunstdeskollektiven.wordpress.com.

Laura Pföhler studierte Soziologie an der Universität Mannheim und Kulturvermittlung mit Schwerpunkt Theater an der Universität Hildesheim. Als Mitglied des Kollektivs STERNA | PAU und dem Musiktheater-Netzwerk *fachbetrieb rita grechen* entwickelt sie als freie Theatermacherin Performances und partizipative Formate in digitalen, öffentlichen und theatralen Räumen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Partizipation, Formen von feministischer Selbstorganisation, Hexerei und *Hacking* als politische technologisch-ökologische Praxen sowie Popkultur.

Christoph Wirth arbeitet als Dramaturg, Regisseur und Musiker. Unter dem Namen OS *(Oblique Sensations/Objective Spectacle)* entwickelt er interaktive wie -passive Performances und performative Umgebungen an der Schnittstelle von Konzept-Kunst, ästhetischer Forschung und experimenteller Musik. Seit Ende 2019 forscht er an Übertragungen von *Virtual-Reality*-Technologie für szenische Kontexte. Als Dramaturg arbeitete er in und für verschiedene Konstellationen u. a. für *Laurent Chétouane*, PACT Zollverein, das Centraltheater Leipzig und langjährig für die freien Gruppen *Internil* und *Institutet*. Gastdozenturen und Workshops führten ihn unter anderem ans TEAK Actors Studio Helsinki, Manufacture Lausanne und die Universität der Künste Berlin. Derzeit ist er Stipendiat der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund.

Recherche, Projekt, Prozess – Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen

Philipp Schulte ist Professor mit Schwerpunkt Szenografie- und Performancetheorie an der Norwegischen Theaterakademie (Fredrikstad), Gastprofessor für Szenografie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe sowie Geschäftsführer der Hessischen Theaterakademie (Frankfurt am Main). Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Bergen (Norwegen) und Gießen, wo er 2011 promovierte. Nach der Promotion arbeitete er acht Jahre lang als wissenschaftlicher Mitarbeiter in Gießen. Seit 2012 leitet er von ihm konzipierte Internationale Festivalcampus- und Akademieformate (Ruhrtriennale, Theaterformen Hannover/Braunschweig und, gemeinsam mit Antonia Rohwetter, KunstFestSpiele Herrenhausen). Als freier Autor und Dramaturg arbeitete er u. a. für das *zaungäste ensemble* (Frankfurt am Main), *Liam Al-Zafari* (Oslo), *Mamoru Iriguchi* (Edinburgh), *Andreas Bachmair* (Amsterdam), *Mathias Max Herrmann* (Hannover) und das inklusive Performancekollektiv *I Can Be Your Translator* (Dortmund). Er hat zahlreiche Aufsätze und Bücher veröffentlicht. Schulte lehrte und lehrt Theatertheorie an unterschiedlichen Universitäten und Kunsthochschulen in Deutschland und Norwegen.

Kooperation Macht Arbeit – Förderung von Kooperationen

Veronika Darian ist Juniorprofessorin für Gegenwartstheater in historischer Perspektive mit den Schwerpunkten Transmedialität und Transkulturalität am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und Vorstandsmitglied des dortigen Centre of Competence for Theatre. Nach einem Studium der Musik- und Theaterwissenschaft, Germanistik und Italianistik in Bonn und Leipzig promovierte sie zum *Theater der Bildbeschreibung* (2011). Weitere Publikationen (Auswahl): *Gestische Forschung. Perspektiven und Praktiken* (Mithg. 2020), *Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Widerhalls* (Mithg. 2015) und *Mind the Map! – History Is Not Given* (Mithg. 2006). Sie forscht, publiziert und lehrt, zunehmend auch kollaborativ, insbesondere zu Fremdheitsforschung, theaterwissenschaftlicher Alter(n)s- und Dingforschung, Biografie und Narration in Theater, Tanz und Performance, Theater in Gesellschaft(en) in Transformation und »Schauplätzen des Eigensinns«.

Melanie Gruß ist seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig und am Tanzarchiv Leipzig e. V. Sie studierte Theaterwissenschaft, Psychologie und Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft in Leipzig und Paris. Mit der Dissertation *Synästhesie als Diskurs. Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft* promovierte sie 2015, unterstützt durch ein Stipendium des Freistaates Sachsen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Theater-, Tanz- und Kulturgeschichte der Moderne, Verknüpfungen von Bewegungs- und Wissenskulturen sowie Schnittstellen zwischen den Künsten, Medien und Wissenschaften. Neben der Lehre am Institut für Theaterwissenschaft ist sie aktuell in diverse Projekte eingebunden (Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser, Aufbau der NFDI4Culture, Tanz digital) und arbeitet an einem eigenen Forschungsprojekt zur Geschichte des Tanzarchivs Leipzig und der Tanzforschung in der DDR.

Verena Sodhi absolvierte eine Ausbildung zur Bühnentänzerin und Tanzpädagogin am Ballettförderzentrum in Nürnberg mit dem Schwerpunkt klassisches Ballett. Aktuell studiert sie im Masterstudiengang Theaterwissenschaft transkulturell an der Universität Leipzig. Sie arbeitet seit 2019 für das Tanzarchiv Leipzig e. V., wo sie u. a. an der Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser mitwirkte, sowie als studentische Hilfskraft am Institut für Theaterwissenschaft. Seit mehreren Jahren unterrichtet sie Kurse in klassischem Ballett, Kindertanz und Modern Jazz. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Tanzforschung und -vermittlung, sowie zeitgenössischen Theater- und Performanceformaten.

Athalja Haß studiert seit 2017 Theaterwissenschaft in Leipzig und wird 2022 das Bachelorstudium abschließen. In den Bereichen Kamera, Regie und Dramaturgie assistierte sie bei verschiedenen Film- und Theaterproduktionen, u. a. bei den Salzburger Festspielen, bei der Fernsehserie *Babylon Berlin* und am Deutschen Theater in Berlin. Seit 2018 gehört Athalja Haß zum Team der Werkstatt, einem am Produktionshaus LOFFT – DAS THEATER in Leipzig angesiedelten Verein, der vorrangig Theaterproduktionen von Nachwuchskünstler*innen unterstützt, und hat dort bisher sechs Produktionen dramaturgisch betreut. Seit zwei Jahren ist sie zudem Mitglied der Theatergruppe *Kollektiv Einsamkeit*.

Diversität als Chancengleichheit – Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste

Özlem Canyürek ist freiberufliche Kulturpolitikforscherin und Dozentin. Sie studierte in Istanbul Soziologie, Kulturmanagement und Kulturpolitik. 2021 promovierte sie in Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim. Ihre Dissertation *Cultural Diversity in Motion. Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society* erschien 2022. Canyüreks Forschungsschwerpunkte sind Aufgabe und Rolle der Kulturpolitik bei der Schaffung einer fairen und zugänglichen Theaterlandschaft sowie kulturpolitische Strategien für die Diversifizierung der Wissensproduktion. Sie hält Vorträge zu diskriminierungskritischen Diversitätsperspektiven in den Darstellenden Künsten und der Kulturellen Bildung und arbeitet u. a. eng mit der Universität Hildesheim zusammen – der Zertifikatskurs *Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung* ist eine dieser Kollaborationen. Canyürek ist Mitglied der *Global South Arts and Cultural Initiative* (GLOSACI) und des *Post-Heimat-Netzwerks*.

Performing Climate Action(s) – Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten

Maximilian Haas ist Theaterwissenschaftler und Dramaturg. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und promovierte an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seine Forschungsinteressen umfassen u. a. Ökologie und die Künste, Theorie und Praxis der Dramaturgie, Ästhetik der performativen Künste, Betriebsökologie und nachhaltige Produktionsweisen, *Science*, *Animal* und *Environmental Studies*. Zuletzt erschienen von ihm: *Tiere auf der Bühne: Eine ästhetische Ökologie der Performance* (2018), *How to Relate: Wissen Künste Praktiken* (2021) und *Schöpfen und Erschöpfen: Maja Göpel und Eva von Redecker* (2022). Haas arbeitete als Dramaturg/Kurator u. a. an der Volksbühne Berlin, den Berliner Festspielen und am HAU Hebbel am Ufer und kollaborierte mit Künstler*innen wie *Hannah Hurtzig, Lucie Tuma, Martin Nachbar und Jeremy Wade*. Er unterrichtete an zahlreichen Universitäten und Kunsthochschulen und war Mitglied der DFG-Graduiertenkollegs *Lebensformen & Lebenswissen* und *Wissen der Künste*. Mit Margarita Tsomou kuratiert er die Diskursreihe *Burning Futures: On Ecologies of Existence* am HAU.

Sandra Umathum ist Theater- und Performancewissenschaftlerin, Dramaturgin und Professorin für (Angewandte) Theorie Tanz, Choreografie, Performance am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin. 2010 bis 2012 war sie Gastprofessorin für Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig und 2013 bis 2018 Professorin für Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin. Sie promovierte mit *Kunst als Aufführungserfahrung* (2011), ist Mitherausgeberin u. a. von *Disabled Theater* (2015) und *Postdramaturgien* (2020). Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Praxis des Gegenwartstheaters und der Performance, Relationen von Darstellenden und Bildender Kunst, Performance & Disability, Performance und/als Dokumentation, Schießen (mit der Waffe und der Kamera) sowie neue Formen und Praktiken der Dramaturgie. Im Rahmen des *Impulse Theater Festivals* kuratierte sie 2018 die *Akademie des Prekären #2: Unsichere Begegnungen* und war 2018/19 Ko-Kuratorin der Reihe *Dirty Debüt* an den Sophiensaelen bzw. am Ballhaus Ost in Berlin.

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung – Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte

Micha Kranixfeld studierte Kulturwissenschaften in Hildesheim und Urban Design in Hamburg. Er ist Mitglied von *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und *Frl. Wunder AG*, mit denen er forschende Kunstprojekte in sozialen Feldern entwickelt. Für Festivals und Tagungen entwirft er Wissens- und Gesprächsformate. Nach Lehraufträgen an der Fachhochschule Dortmund ist er seit 2020 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Koblenz-Landau beschäftigt. Im Rahmen des BMBF-geförderten Projekts *DO_KiL* werden dort künstlerische Residenzen als Formate Kultureller Bildung in ländlichen Räumen erforscht.

Marten Flegel arbeitet als Theatermacherin, Performer und Dramaturgin in Leipzig und ist Mitglied der Performance-Gruppe *Die Soziale Fiktion*. Neben der künstlerischen Arbeit verdingt sich Marten hin und wieder als Produktionsleiter und engagiert sich für den Aufbau solidarischer Strukturen in den *Performing Arts* (zuletzt mit der Gruppe *Impetus* in Leipzig).

Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI

Hilke Marit Berger ist Kulturwissenschaftlerin und beschäftigt sich an der Schnittstelle von künstlerischer Praxis und Stadtplanung mit der Verbindung technischer Fragestellungen und gesellschaftlichen sowie kulturellen Entwicklungen. Ihr Forschungsinteresse gilt Praktiken der Teilhabe, Co-Kreation und kollektiver Stadtgestaltung im Bereich künstlerischer Praxis und Politik. In ihrer aktuellen transdisziplinären Forschung untersucht sie das kollaborative Potenzial von *Mixed-Reality*-Anwendungen für Partizipationsprozesse der Stadtplanung. Sie ist als Jurorin in diversen Kontexten und Beiräten tätig, entwickelte, koordinierte und arbeitete für mehrere künstlerische und wissenschaftliche Projekte, für Festivals, Theater, Universitäten und Behörden in Leipzig, Berlin und Hamburg. Sie hält international Vorträge und publiziert. Aktuell ist sie als Wissenschaftlerin im CityScienceLab der HafenCity Universität Hamburg (eine Kooperation mit dem Media Lab des MIT Cambridge/USA) tätig und hier u. a. für eine Kooperation mit den Vereinten Nationen zu digitaler Transformation zur nachhaltigen Stadtentwicklung zuständig (http://www.unitac.un.org).

Mehr als Partizipation – Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste

Henning Mohr leitet seit Januar 2020 das Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. In seiner Tätigkeit setzt er sich intensiv mit den Grundzügen einer innovationsorientierten Kulturpolitik auseinander. Vorher arbeitete er als Kultur- und Innovationsmanager, u. a. für das Deutsche Bergbau-Museum Bochum und die Zukunftsakademie NRW. Zwischen 2012 und 2016 promovierte Henning Mohr am DFG-Graduiertenkolleg *Innovationsgesellschaft heute* (TU Berlin, Institut für Soziologie) über die Innovationspotenziale künstlerischer Prozesse.

Svenja Reiner ist Gründerin und Teil der Künstlerischen Leitung des Literaturfestivals *Insert Female Artist* und Initiatorin des *Literarischen Forums für feministische Stimmen* (2022–2024). Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturpolitik in Bonn sowie am Institut für Musik der Hochschule Osnabrück und promoviert in der Musikwissenschaft über Fans in der Neuen Musik. Lehre in den Bereichen Kulturwissenschaft, Musikwissenschaft, Kulturpolitik und Kulturmanagement. Auszeichnung mit dem Münchner Förderpreis für deutschsprachige Dramatik (2016) sowie dem Förderpreis der Gesellschaft für Popularmusikforschung (2018). Letzte Prosaarbeit in der Anthologie FLEXEN (Verbrecher Verlag).

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur

Thomas Schmidt ist seit 2010 Professor für Theatermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Er leitet den gleichnamigen Masterstudiengang zur Ausbildung von Studierenden für Managementaufgaben an Theatern und Orchestern, in Freien Gruppen und Festivals. Thomas Schmidt hat Literatur, Sprachen und Wirtschaftswissenschaften studiert und wurde zu Programm und Spielplangestaltung im Theater promoviert, erschienen unter dem Titel *Die Regeln des Spiels* bei VS Springer. Er hat zahlreiche Publikationen zu Theatermanagement und -reform, Organisationsentwicklung und Kulturpolitik publiziert, darunter 2017 *Theater, Krise und Reform* und 2019 die Studie *Macht und Struktur im Theater*. Schmidt hat einige Jahre in einer Freien Gruppe gearbeitet, er war Produzent und Dramaturg und schrieb Texte für fünf Uraufführungen, von denen einige ausgezeichnet wurden. 2003 wurde Schmidt als Geschäftsführender Direktor und Co-Intendant, und später Intendant an das Deutsche Nationaltheater Weimar berufen.

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit: Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene

Julius Heinicke ist Professor für Kulturpolitik und Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls Cultural Policy for the Arts in Development an der Universität Hildesheim. Von 2017 bis 2020 war er Professor für angewandte Kulturwissenschaften an der Hochschule Coburg im Projekt *Coburger Weg*, das 2019 mit dem Genius-Loci-Preis des Stifterverbands ausgezeichnet wurde. Nach dem Studium der Kultur- und Theaterwissenschaften promovierte er an der Humboldt-Universität zu Berlin über Theater und Politik in Zimbabwe und forschte und lehrte danach vier Jahre lang am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Seit 2017 leitet er das Forschungsprojekt *Schnittstellen zwischen Hochkultur und Kultureller Bildung* und habilitierte sich 2019 mit der Schrift *Sorge um das Offene: Verhandlungen von Vielfalt mit und im Theater*, erschienen im Verlag Theater der Zeit.

Johanna Kraft arbeitet seit 2020 bei der Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung (LKJ) Baden-Württemberg als Bildungsreferentin im Bereich FSJ Kultur. Von 2015 bis 2019 studierte sie den Master Kulturvermittlung an der Universität Hildesheim mit dem Schwerpunkt Internationale Kulturpolitik und Arts Education.

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland

Thomas Schmidt (s. *Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur*).

Melina Eichenlaub absolviert derzeit ihren Master Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main. Zuvor studierte sie im Bachelor der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Sie war feste Mitarbeiterin im Produktionsbüro der *Nibelungen-Festspiele Worms* und Projektassistentin für ein Stadtteilprojekt am Volkstheater Wien. Sie arbeitete als Forschungsassistentin im Studienteam von Prof. Dr. Thomas Schmidt für den Fonds Darstellende Künste.

Vanessa Hartmann studiert seit ihrem Bachelor-Abschluss in Germanistik und Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München im Master Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, wo sie 2022 ihren Abschluss macht. Sie ist derzeit als Assistentin für den Direktor des Studiengangs Prof. Dr. Thomas Schmidt tätig und war Forschungsassistentin in dessen Studienteam für den Fonds Darstellende Künste. Zuvor arbeitete sie in den Bereichen Dramaturgie sowie Presse- und Öffentlichkeitsarbeit u. a. beim *Beethovenfest Bonn*, am Residenztheater München und an der Oper Frankfurt.

Rebecca Rasche studierte Theaterwissenschaft und Englische Philologie an der Freien Universität Berlin. Während ihres Bachelor-Studiums war sie an verschiedenen Theatern in Großbritannien im Bereich der inklusiven Theaterpädagogik tätig. Ihren Master in Theater- und Orchestermanagement schloss sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main ab. In dieser Zeit wirkte sie in Projekten der Theatervermittlung am Staatstheater Darmstadt und als Produktionsassistentin in der Freien Szene Frankfurt. Seit ihrem Master-Abschluss im Jahr 2021 arbeitet sie als Referentin für das Junge Theater am STADEUM in Bremerhaven. Sie arbeitete als Forschungsassistentin im Studienteam von Prof. Dr. Thomas Schmidt für den Fonds Darstellende Künste.

Esther Deborah Sinka schließt 2022 ihren Master in Theater- und Orchestermanagement an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main ab, zuvor absolvierte sie ihren Bachelor of Music im Fach Klarinette an der Hochschule für Musik & Tanz Köln. Neben ihrer Tätigkeit als Musikerin sammelte sie Managementerfahrungen beim *Beethovenfest Bonn*, dem *Euregio Musikfestival* und dem *Gürzenich Orchester Köln*. Sie arbeitete als Forschungsassistentin im Studienteam von Prof. Dr. Thomas Schmidt für den Fonds Darstellende Künste.

Regionale Perspektiven aus der Krise – Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19

Aron Weigl ist Geschäftsführer des Forschungs- und Projektinstituts EDUCULT – Denken und Handeln in Kultur und Bildung, mit Sitz im MuseumsQuartier Wien. In dieser Funktion betreut er Studien, Evaluationen und Konzeptentwicklungen in den Bereichen Kultur, Bildung und Politik vor allem in Österreich, Deutschland und der Schweiz sowie europaweit. Dabei stehen insbesondere Fragestellungen an den Schnittstellen dieser Bereiche im Fokus. Unter anderem entstanden so die Studie zu Förderstrukturen Kultureller Bildung in Bezug zu den Freien Darstellenden Künsten (Bundesverband Freie Darstellende Künste 2018), die Evaluation des Theaterfestivals *Politik im Freien Theater* 2018 in München (Bundeszentrale für politische Bildung 2019) und das Nutzungs- und Betriebskonzept für das neue Kinder- und Jugendtheater in Frankfurt (Kulturamt Frankfurt am Main 2020). Aron Weigl hat an der Universität Hildesheim zum Thema Auswärtige Kulturpolitik promoviert und ist Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Internationalen Konferenz für Kulturpolitikforschung.

Literatur und Quellen

World-Building – Förderung von künstlerischen Produktionsformen unter veränderten Vorzeichen
Kai van Eikels, Laura Pföhler, Christoph Wirth

Künstlerische Beiträge

CLAY AD (2020): Call in the Ghosts to Guide us. Projekt-Webseite. URL: https://vitalcapacities.com/presents/05/video.html [17.01.2022]. Website der*des Künstler*in. URL: https://clayad.hotglue.me/?video.

Genschel, Mara (2021): Das narzisstische Publikum. 9-teilige Videointervention im Auftrag des INMM Darmstadt im Rahmen der 74. Frühjahrstagung »Verflechtungen. Musik und Sprache in der Gegenwart«. URL: https://youtube.com/playlist?list=PLmDjVDMo3D-PraJC_YPPnoBAurw0GJpBZ_ [17.01.2022].

Hersch, Samara (2019): Body of Knowledge. URL: https://samarahersch.com/works/body-of-knowledge [17.01.2022].

Hütt, Henry (2021): Killer Image. URL: https://henrihytt.wordpress.com/2021/04/27/killer-image [17.01.2022].

Interrobang (2016/2021): Müller-Fon. URL: https://www.interrobang-performance.com/mueller-fon [17.01.2022].

Jacson, Eisa (2020): Manila Zoo. URL: https://vimeo.com/425206680 [17.01.2022].

Jüngst, Caroline / Rykena, Lisa (2021): rose la rose. URL: https://www.kampnagel.de/de/programm/2-rose-la-rose/?datum=&id_datum=9652. [17.01.2022].

Kummer, Janne Nora / Kraus, Anton (2020): The Implicit Order. URL: https://vimeo.com/556177658 [17.01.2022].

Nahas, Julia-Huda (2021): BITTER (SWEET) HOME. Projekt-Webseite. URL: https://www.bittersweethome.de/index [17.01.2022].

Mais, Patricia Carolin (2021): Wahn. Einführungsgespräch, Ringlokschuppen Mülheim vom 09.06.2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=w8lztlGDuoQ [17.01.2022].

Machina eX
Webseite der Künstler*innen. URL: https://www.machinaex.com/de/projects [17.01.2022].

Dies. (2017): A subjective rational on LARP and RGP. URL: https://www.punkisdada.com/assets/img/A subjective rationale Larp to RGP_Omsk Social Club_2017.pdf [17.01.2022].

outofthebox (2021): LIFE; eine DNA Engine. URL: http://outofthebox-now.de/2020/11/20/life-eine-dna-engine/ [17.01.2022].

School of Machines. Lernplattform für Kunst, Design und Technologie. Berlin. URL: http://schoolofma.org/programs.html [17.01.2022].

Solimans, Laila (2021): Wanaset Yodit. URL: https://www.kampnagel.de/de/programm/wanaset-yodit-home-version [17.01.2022].

Systemrhizoma (2020): Unlimited Traces. URL: https://www.systemrhizoma.com/un-limited-traces [17.01.2022].

Tsutsuis, Jun (2020): Stay with Rooms. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLwfvgOfs9TU8y-qUTzDGrK60w0pZNTNWTd [17.01.2022].

Vera Voegelin (2020/21): Earthbounds. URL: https://veravoegelin.hotglue.me/?Earthbounds [17.01.2022].

Zhuang, Jiayun / van Steenbergen, Edwin (2020): FXKE. Dokumentation Akademie für Theater und Digitalität Dortmund. URL: https://wiki.theater.digital/projects:fxke:start [17.01.2022].

Literatur

Autonomous Sensory Meridian Response. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomous_Sensory_Meridian_Response [17.01.2022].

Advanced practices. URL: https://advancedpractices.net/charter [17.01.2022].

Barad, Karen (2012): Agentieller Realismus. Frankfurt am Main.

Barthes, Roland (2015): Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt am Main.

Bateson, Gregory (1981): Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt am Main.

Diederichsen, Diedrich / Etxeberria, Oier (2020): Cybernetics of the Poor. Wien/Berlin. URL: https://kunsthallewien.at/ausstellung/cybernetics-of-the-poor [17.01.2022].

Github. Entwickler-Plattform für Code-Sharing und -dokumentation. URL: https://github.com [17.01.2022].

Kaprow, Allan (1973): Time Pieces. URL: https://www.nbk.org/video-forum/werk/Time_Pieces.html [17.01.2022].

McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin (1967): The Medium is the Massage. An Inventory of Effects. London.

Nancy, Jean-Luc (2014): Die Mit-Teilung der Stimmen. Berlin/Zürich.

Naveau, Manuela (2007): Crowd and Art: Kunst und Partizipation im Internet. Bielefeld.

Peters, John Durham (2015): The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media. Chicago.

Peters, Sybille (2021): Krise und Kunst der Versammlung. Aufträge an die Freien Darstellenden Künste. In: Fonds Darstellende Künste (Hg.): Transformationen. Positionen zur Veränderung der Kunst- und Kulturlandschaft aus Kunst, Politik und Journalismus. Berlin. 108–115.

Preciado, Paul B. (2008): Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era. New York City.

Russell, Legacy (2020): Glitch Feminism. A Manifesto. London.

Dies. (2020): Glitch Feminism. URL: https://www.legacy-russell.com/GLITCHFEMINISM [17.01.2022].

Shirky, Clay (2008): Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations. London u. a.

Stengers, Isabelle (2012): Reclaiming Animism. In: e-flux journal # 36, Juli 2021. URL: https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/ [17.01.2022].

Uchino, Tadashi (2021): Auftauchen mit einer Vision: Wie Künstler*innen in den letzten eineinhalb Jahren mit komplexen Online-Theaterformaten experimentiert haben. Nachtkritik vom 18. August 2021. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19851:theaterbrief-aus-japan-wie-kuenstler-innen-in-den-letzten-eineinhalb-jahren-mit-komplexen-online-theaterformaten-experimentiert-haben&catid=730&Itemid=99 [17.01.2022].

Udemy. Lernplattform für Online-Content. URL: https://www.udemy.com [17.01.2022].

Umathum, Sandra (2020): Die Rache des Hustens. URL: https://www.academia.edu/43125141/Die_Rache_des_Hustens [17.01.2022].

Virno, Paolo (2001): General Intellect online Journal. URL: https://generation-online.org/p/fpvirno10.htm [17.01.2022].

Wihstutz, Benjamin (2007): Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers. Berlin.

Recherche, Projekt, Prozess – Veränderungen der Arbeitspraxis in den frei produzierenden Darstellenden Künsten durch die Etablierung von Mehrjahresförderungen

Philipp Schulte

Agamben, Giorgio (2010): Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: Nacktheiten. Berlin. 21–36.

Deuflhard, Amelie (2021): Es ist nicht alles schlecht: So kann aus der Krise eine Chance für die Kultur werden. Der Freitag Nr. 22/2021 vom 03.06.2021. 1.

Goebbels, Heiner (2011): Forschung oder Handwerk? Neun Thesen zur Zukunft der Ausbildung für die darstellenden Künste. In: Ders. / Mackert, Josef / Mundel, Barbara: Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft. Berlin. 74–78.

Kooperation Macht Arbeit – Förderung von Kooperationen

Veronika Darian, Melanie Gruß,
Athalja Haß und Verena Sodhi

Literatur und Quellen

#TakeCareResidenzen. URL: https://www.fonds-daku.de/takecareresidenzen/ [12.10.2021].

Bergmann, Holger (Hg.) (2021): Fonds Darstellende Künste. Geschäftsbericht 2020. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2017): Was das freie Theater bewegt. Gespräche Berichte Hintergründe. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum 2017. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Dokumentation Bundesform 2019. Berlin.

flausen+. URL: http://flausen.plus/TCR/PM_theater_wrede_03.11.2020.pdf [12.10.2021].

Fülle, Henning (2014): Freies Theater – Worüber reden wir eigentlich? In: Kulturpolitische Mitteilungen IV/2014 (Nr. 147). 27–30.

Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig (ITW) / Juniorprofessur für Theaterwissenschaft / Centre of Competence for Theatre (CCT) an der Universität Leipzig / Tanzarchiv Leipzig e. V. (TAL) (Hg.) (2020): Evaluation des Bündnisses internationaler Produktionshäuser (2018 – 2020). Leipzig. Unveröffentlichte Evaluation.

Kulturpolitische Gesellschaft e. V. in Verbindung mit dem Kulturbüro der Stadt Dortmund und dem Büro für Freie Kulturarbeit NRW / Büscher, Barbara / Schlewitt, Carena (Hg.) (1991): Freies Theater: deutsch-deutsche Materialien. Hagen.

Lubich, Barbara (2014): Das Kreativsubjekt in der DDR. Performative Kunst im Kontext. Göttingen.

Matzke, Annemarie (2013): Das »Freie Theater« gibt es nicht. Formen des Produzierens im gegenwärtigen Theater. In: Schneider, Wolfgang (Hg.): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 259–279.

Oberender, Thomas (2013): Ein Theater neuen Typs. Kulturpolitische Wege der Infarktbekämpfung. In: Schneider, Wolfgang (Hg): Theater entwickeln und planen. Bielefeld. 69–90.

Thüringer Theaterverband e. V. (Hg.) (2020): Ein Produktionshaus der Freien Darstellenden Künste für den Freistaat Thüringen.

Wesemüller, Mara Ruth (2021): Verschwimmende Grenzen? Kooperationen zwischen Freier Szene und öffentlich getragenen Theatern als Phänomen institutionellen Wandels in den (freien) darstellenden Künsten. Vortrag bei der Tagung Strukturkrise und institutioneller Wandel in den darstellenden Künsten. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2GSKRpOmt7k [12.10.2021].

Expert*inneninterviews und Fokusgruppengespräche (nach Datum)

Expert*inneninterview *BFDK* mit Anna Steinkamp und Helge-Björn Meyer, Geschäftsführung *BFDK*, am 08.04.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview #TakeNote 1 mit Frank Reich und Nicole Nikutowski, Geschäftsführer und Referentin des Landesverbands Freie Theater Brandenburg, am 06.07.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview mit Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste e. V., am 17.08.2021 (Gedankenprotokoll).

Expert*inneninterview Produktionshaus Thüringen mit Kathrin Schremb, Projektleitung Produktionshaus Freie Darstellende Künste in Thüringen, und Mathias Baier, Geschäftsführer Thüringer Theaterverband e. V., am 24.08.2021 (Audioaufnahme).

Expert*inneninterview Chemnitz mit Heda Bayer, Leiterin Off-Bühne KOMPLEX Chemnitz und Vorsitzende Taupunkt e. V. (Fragebogen).

Fokusgruppengespräch Leipzig mit Anne-Cathrin Lessel, Künstlerische Leitung und Geschäftsführung LOFFT – DAS THEATER, Jonas Winkler, Produktionsleitung und Künstlerische Leitung Westflügel Leipzig, Michael Wehren, Theaterwissenschaftler und Mitglied der Freien Theatergruppe *friendly fire*, und Anja-Christin Winkler, Regisseurin für Musiktheater, am 30.04.2021 (Audioaufnahme).

Fokusgruppengespräch Sachsen mit Carena Schlewitt, Intendantin HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste, Cindy Hammer, *Go Plastik Dance Theatre*, und Heike Zadow, Servicestelle FREIE SZENE, am 06.05.2021 (Audioaufnahme).

Fokusgruppengespräch Ländliche Räume mit Micha Kranixfeld, *Syndikat Gefährliche Liebschaften* und Wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Koblenz, und Prof. Dr. Julius Heinicke, Institut für Kulturpolitik Universität Hildesheim, am 09.07.2021 (Audioaufnahme).

Umfrage mit geförderten Künstler*innen und Produktionsorten der #TakeCareResidenzen (Umfrage #TCR)

Die Umfrage wurde im Zeitraum vom 21.06. bis 30.06.2021 online auf Englisch und Deutsch auf der Befragungsplattform surveymonkey.com durchgeführt. Über eine Mail an die Künstler*innen und Produktionsorte, die an den #TakeCareResidenzen teilgenommen haben, wurden diese eingeladen, an der Umfrage teilzunehmen. Insgesamt wurden 445 Antworten ausgewertet, davon 418 von Künstler*innen und 27 von Produktionsorten/-häusern. Der Fragenkatalog der Umfrage ist in der digital publizierten Studie einsehbar.

Diversität als Chancengleichheit – Ein responsiver kulturpolitischer Rahmen für einen heterogenen Bereich der Darstellenden Künste
Özlem Canyürek

360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft (o. D.): Das Programm. Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.360-fonds.de/programm/ [12.04.2021].

Aikins, Joshua Kwesi / Gyamerah, Daniel (2016): Handlungsoptionen zur Diversifizierung des Berliner Kultursektors. Eine Expertise von Citizens For Europe. Projekt: Vielfalt entscheidet – Diversity in Leadership. URL: https://vielfaltentscheidet.de/wp-content/uploads/2017/04/Final-für-Webseite_klein.pdf [21.02.2019].

Akkoyun, Yasemin / Boitel, Sophie / Eder, Angelika / Neumeister, Stefanie (2020): Vorwort. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021].

Arts Council England (2012): What is the Creative Case for Diversity? URL: https://housetheatre.org.uk/wp-content/uploads/What_is_the_Creative_Case_for_Diversity.pdf [21.07.2019].

Arts Council England (2017): Guide to Producing Equality Action Objectives and Plans for NPOs. Putting Equality and Diversity into Action. URL: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality Action Guide - Putting equality and diversity [21.07.2019].

Balme, Christopher (2019): Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater. In: Zeitschrift für Kulturmanagement. 5 (2). 37–54.

British Film Institute (2019a): BFI Diversity Standards Criteria. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019].

British Film Institute (2019b): Extended Guidance Notes for Meeting the BFI Diversity Standards. URL: https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards [03.11.2019].

Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge.

Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2018): Dokumentation Bundesforum I. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2018/03/Bundesforum-I-_Doku_DS.pdf [19.12.2018].

Bundesverband Freie Darstellende Künste / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste: Dokumentation Bundesforum II. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2020/04/BFDK_Broschuere_RZ_DS_low.pdf [16.10.2019].

Bundesverband Freie Darstellende Künste (Hg.) (2020): UTOPIA.JETZT. Bundeskongress 2020. Dokumentation. URL: https://utopia-jetzt.de/images/Downloads/PH_Bundeskongress2020.pdf [04.08.2020].

Canyürek, Özlem (2022): Cultural Diversity in Motion: Rethinking Cultural Policy and Performing Arts in an Intercultural Society. Bielefeld.

Colophon (Hg.) (2019): Diversity and Inclusion Code. URL: https://codedi.nl/wp-content/uploads/2020/09/Diversity-and-Inclusion-Code-English-version.pdf [22.04.2020].

Crenshaw, Kimberle (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum. 1989 (1). 139–167.

Cultural Diversity Code Steering Group (2014): Cultural Diversity Code. URL: http://codeculturelediversiteit.com/wp-content/uploads/2016/06/Code-Culturele-Diversiteit-Engels.pdf [10.11.2019].

Diversity Ars Culture (o. D.): Wie wir arbeiten. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/wie-wir-arbeiten [16.05.2021].

Forum der Kulturen Stuttgart (o. D.): Interkulturelle Qualifizierung vor Ort. Förderprogramm für Kultureinrichtungen und Kommunen. Programm und Ausschreibung. URL: https://www.forum-der-kulturen.de/angebote/interkulturelle-qualifizierung-vor-ort/ [11.07.2021].

Foucault, Michel (1978): The History of Sexuality. Volume I. An Introduction. New York.

Foucault, Michel (1980): The Confession of the Flesh. In: Gordon, Colin (Hg.): Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. Brighton.

Heinicke, Julius (2019): Sorge um das Offene. Verhandlungen von Vielfalt im und mit Theater. Berlin.

Interkultur Ruhr (o. D.): Kulturpolitische Handlungsempfehlungen. Interkulturelle Arbeit im Ruhrgebiet. URL: https://interkultur.ruhr/sites/default/files/public/uploads/IKR_Handlungsempfehlung_web.pdf [14.06.2021].

Kubinaut (2018): Förderrichtlinien der für Kultur zuständigen Senatsverwaltung über die Gewährung von Zuwendungen aus dem Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung. URL: https://www.kubinaut.de/media/fonds/foerderrichtlinien_2018_neu.pdf [07.07.2021].

Kubinaut (o. D. a): Kurzinformationen. URL: https://www.kubinaut.de/de/berliner-projektfonds-kulturelle-bildung/kurzinformationen/ [07.07.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2020a): 360°-Akademie 2020: Session I. Reise ins Innere: Diversitätsprozesse in Kultureinrichtungen. Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_i.html [12.04.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2020b): 360°-Akademie 2020: Session II. Draufgeschaut – wie werden Kultureinrichtungen aus postmigrantischer Perspektive wahrgenommen? Impulsvorträge. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/360_akademie_2020_session_ii.html [12.04.2021].

Nising Prabha, Lena / Ali Bakhsh Naini, Sophie (2020): Erste Schritte. Über Checklisten hinaus. Ein Leitfaden für diversitätsorientierte Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. In: Stiftung Genshagen (Hg.): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. Genshagen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021]. 26–35.

Nising Prabha, Lena / Mörsch, Carmen (2018): Statt »Transkulturalität« und »Diversität«: Diskriminierungskritik und Bekämpfung von strukturellem Rassismus. In: Blumenreich, Ulrike / Dengel, Sabine / Hippe, Wolfgang / Sievers, Norbert (Hg.): Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18,. Bielefeld. 139–150.

Nwonka, Clive James (2020): Race and Ethnicity in the UK Film Industry. An Analysis of the BFI Diversity Standards. London. URL: http://eprints.lse.ac.uk/id/eprint/105675 [01.08.2021].

Regus, Christine (2009): Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik – Politik – Postkolonialismus. Bielefeld.

Schneider, Wolfgang (2016): Auf dem Weg zu einer Theaterlandschaft. Kulturpolitische Überlegungen zur Förderung der darstellenden Künste. In: Brauneck, Manfred / ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 613–638.

Stiftung Genshagen (Hg.) (2020): Diversitätsorientierte Nachwuchsförderung und Personalgewinnung im Kunst- und Kulturbereich. Erfahrungen der Stiftung Genshagen und ein Leitfaden für Kulturinstitutionen. URL: http://www.stiftung-genshagen.de/fileadmin/Dateien/2020_Dateien/KUKU/KIWit_Broschuere/KIWit_Broschuere_Diversitaet.pdf [10.01.2021].

Weigl, Aron (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Freie Darstellende Künste e.V. (Hg.): Materialien und Dokumente zu den freien darstellenden Künsten.

Nr. 3. URL: https://darstellende-kuenste.de/images/freieDK_dokumenteNR3-Studie-3-2018_tf_K1_small.pdf [10.06.2021].

Zukunftsakademie NRW (2019): Vielfalt im Blick. Diversität in Kultureinrichtungen. Düsseldorf. URL: http://www.miz.org/downloads/dokumente/961/2019_zak_nrw_vielfalt_im_blick.pdf [11.12.2020].

Performing Climate Action(s) – Ethik, Probleme und Ansätze nachhaltiger Produktionsweisen und ihrer Förderung in den Freien Darstellenden Künsten

Maximilian Haas und Sandra Umathum

63 Prozent fliegen selten oder gar nicht (2019). tagesschau vom 26.07.2019. URL: https://www.tagesschau.de/inland/deutschlandtrend/deutschlandtrend-1735.html [13.10.2021].

Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit (2021): Pilotprojekt CO_2 Rechner für die Kultur. URL: https://aktionsnetzwerk-nachhaltigkeit.de/projekte/pilotprojekt-co2-rechner-in-deutschland/ [13.10.2021].

Berneiser, Jessica / Senkpiel, Charlotte / Kustermann, Miriam / Gölz, Sebastian (2020): Flugverhalten in Deutschland und Europa. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung der deutschen Bevölkerung. Fraunhofer-Institut für Solare Energiesysteme ISE. Freiburg. 25.06.2020. URL: https://www.ise.fraunhofer.de/content/dam/ise/de/downloads/pdf/Forschungsprojekte/Ergebnisse_Flugstudie.pdf [13.10.2021].

Bischof, Philippe (2021): Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia. Wirkungsziele einer künftigen Kulturökonomie. Bundesforum 2021. URL: https://vimeo.com/605138181 [13.10.2021].

Clausen, Jens / Schramm, Stefanie (2021): Klimaschutzpotenziale der Nutzung von Videokonferenzen und Homeoffice. Ergebnisse einer repräsentativen Befragung von Geschäftsreisenden. Berlin.

Die Bundesregierung (2015): Agenda 2030. Ziele für eine nachhaltige Entwicklung weltweit. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/nachhaltigkeitspolitik/ziele-fuer-eine-nachhaltige-entwicklung-weltweit-355966 [13.10.2021].

Dillon, Paddy (2021): The Theatre Green Book. Volume 1: Sustainable Productions. URL: https://theatregreenbook.com/wp-content/uploads/2021/06/GREEN-BOOK-1_SHORT-Beta-issue_c.pdf [13.10.2021].

Gössling, Stefan / Humpe, Andreas (2020): The global scale, distribution and growth of aviation: Implications for climate change. In: Global Environmental Change. Volume 65. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959378020307779 [13.10.2021].

Green Mobility. URL: https://www.greenmobility.de/co2/hamburg [13.10.2021].

Greenpeace (2010): Deutsche Bahn fährt mit dreckigem Kohlestrom (2010). URL: https://www.greenpeace.de/sites/www.greenpeace.de/files/fs_100222_BahnDatteln_cv_0.pdf [13.10.2021].

Guattari, Félix (1994): Die drei Ökologien. Wien.

Hoffmann, Pia (2020): Reisen mit kleinem Fußabdruck. Die Presse vom 15.01.2020. URL: https://www.die-presse.com/5750248/reisen-mit-kleinem-fussabdruck [13.10.2021].

Hopkins, Lisa / Cairns, Sally (2000): Elite Status. Global inequalities in flying. Report for Possible. March 2021. URL: https://static1.squarespace.com/static/5d30896202a18c0001b49180/t/605a0951f9b7543b55bb003b/1616513362894/Elite+Status+Global+inequalities+in+flying.pdf [13.10.2021].

IPCC (2021): Summary for Policymakers. In: Dies. (Hg.): Climate Change 2021: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge. URL: https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/ [13.10.2021].

Julie’s Bicycle (2021a): Culture, Climate and Environmental Responsibility: Annual Report 2019-20. URL: https://juliesbicycle.com/wp-content/uploads/2022/01/ACE-JB-annual-report-2019-20.pdf [23.02.2022].

Julie’s Bicycle (2021b): Creative Green Tools. URL: https://juliesbicycle.com/reporting/ [13.10.2021].

Julie’s Bicycle (2011): Grüne Mobilität. Ein Leitfaden zur ökologisch nachhaltigen Mobilität für die Darstellenden Künste. URL: https://on-the-move.org/files/Green Mobility Guide_Deutsch.pdf [13.10.2021].

Kirchner, Sandra (2021): Corona wird zum Einschnitt für Dienstreisen. Klimareporter vom 24.02.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/corona-wird-zum-einschnitt-fuer-dienstreisen [13.10.2021].

Kulturstiftung des Bundes (2021): Klimabilanzen in Kulturinstitutionen. Dokumentation des Pilotprojekts und Arbeitsmaterialien. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/Klimabilanzen/210526_KSB_Klimabilanzen_Publikation.pdf [13.10.2021].

Sandon, Lalon (2021): Der 29-Euro-Flug ist nicht das Problem. Klimareporter vom 01.06.2021. URL: https://www.klimareporter.de/verkehr/der-29-euro-flug-ist-nicht-das-problem [13.10.2021].

Sommer, Bernd / Welzer, Harald (2014): Transformationsdesign. Wege in eine zukunftsfähige Moderne. München.

The frequent flight levy: the way to make fewer flights fair for everyone (2020). Possible vom 08.09.2020. URL: https://www.wearepossible.org/actions-blog/the-frequent-flight-levy-the-way-to-make-fewer-flights-fair-for-everyone [13.10.2021].

Umweltbundesamt (2021): Die Treibhausgase. URL: https://www.umweltbundesamt.de/themen/klima-energie/klimaschutz-energiepolitik-in-deutschland/treibhausgas-emissionen/die-treibhausgase [13.10.2021].

United Nations Framework Convention on Climate Change (2015): The Paris Agreement. URL: https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement/the-paris-agreement [13.10.2021].

Vereinte Nationen (2015): Transformation unserer Welt: die Agenda 2030 für nachhaltige Entwicklung. Resolution der Generalversammlung. 70/1. Verabschiedet am 25. September 2015. URL: https://www.un.org/depts/german/gv-70/band1/ar70001.pdf [13.10.2021].

Zwischen Eigensinn und Peripherisierung – Die Förderung der Freien Darstellenden Künste jenseits der Großstädte
Micha Kranixfeld und Marten Flegel

AMO / Koolhaas, Rem (Hg.) (2020): Countryside, A Report. Köln.

Anders, Kenneth (2018): Es geht um Freiheit. Über die ländliche Kultur als Gegenstand öffentlicher Förderung und eine Kulturelle Bildung als Landschaftliche Bildung. URL: https://doi.org/10.25529/92552.7 [04.12.2020].

Baisch, Claudius / Schmidt, Henrike / Soubh, Dana (Hg.) (2020): Fremde spielen. Materialien zur Geschichte von Amateurtheater. Uckerland.

Beetz, Stephan (2008): Peripherisierung als räumliche Organisation sozialer Ungleichheit. In: Barlösius, Eva / Neu, Claudia (Hg.): Peripherisierung – eine neue Form sozialer Ungleichheit? Berlin. 7–16.

BFDK (Hg.) (2017): Was das Freie Theater bewegt. Berlin.

BFDK / Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2019): Bündnis für Freie Darstellende Künste. Dokumentation Bundesforum II. Berlin.

Bildhauer, Judith (2020): Vom Eigensinn der Landkultur. URL: https://dialog-kulturpolitik-fuer-die-zukunft.landbw.de/forum/detail/vom-eigensinn-der-landkultur [02.10.2021].

Blumenreich, Ulrike / Kröger, Franz / Pfeiffer, Lotte / Sievers, Norbert / Wingert, Christine (2019): Neue Methoden und Formate der soziokulturellen Projektarbeit. Bonn.

Bohde, Elisabeth (2020): »Stadt kann doch jeder« – Perspektiven auf »Räume und Regionen«. In: BFDK (Hg.): Utopia jetzt. Bundeskongress der freien darstellenden Künste 2020. Dokumentation. Berlin. 33.

Brauneck, Manfred (2016): Vorwort. In: Brauneck, Manfred / ITI Zentrum Deutschland (Hg.): Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik. Bielefeld. 13–44.

Dimbath, Oliver / Ernst-Heidenreich, Michael / Roche, Matthias (2018): Praxis und Theorie des Theoretical Sampling. Methodologische Überlegungen zum Verfahren einer verlaufsorientierten Fallauswahl. In: Forum Qualitative Sozialforschung 19 (3). o. S.

Donovan, Lisa / Brown, Maren (2017): Leveraging Change: Increasing Access to Arts Education in Rural Areas. Working Paper. URL: https://www.giarts.org/leveraging-change-increasing-access-arts-education-rural-areas [03.10.2021].

Die Vielen e.V. (2018): Berliner Erklärung. URL: https://dievielen.de/erklaerungen/berliner-erklaerung [30.01.2022].

Dünkel, Frieder / Ewert, Stefan / Geng, Bernd / Harrendorf, Stefan (2019): Peripherisierung ländlicher Räume. In: Klimke, Daniela / Oelkers, Nina / Schweer, Martin K. W. (Hg.): Sicherheitsmentalitäten im ländlichen Raum. Wiesbaden. 107–140.

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2020): Geschäftsbericht des Fonds Darstellende Künste für das Jahr 2019. Berlin.

Fonds Darstellende Künste (Hg.) (2021): Geschäftsbericht 2020. Berlin.

Freundt, Michael (2016): Ich bin dann mal ständig weg … Mobilität in den freien Darstellenden Künsten. In: Rosendahl, Matthias / Scholl, Dominik / Heering, Martin (Hg.): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012 – 2015. Berlin. 31–34.

Fülle, Henning (2015): Freies Theater. Berlin.

Götzky, Doreen (2013): Kulturpolitik in ländlichen Räumen. Eine Untersuchung von Akteuren, Strategien und Diskursen am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

Götzky, Doreen (2015): Viel erreicht, Zukunft ungewiss. 20 Jahre Kulturentwicklungsplanung im Landkreis Hildesheim - Gutachten über Entwicklungen und Perspektiven. Hildesheim.

Kegler, Beate (2018): Freilichttheater in Niedersachsen. Studie zur Lage und kulturpolitischen Bedeutung der Freilichtbühnen als breitenkulturelle Akteure. Hildesheim.

Kegler, Beate (2020): Soziokultur in ländlichen Räumen. Die kulturpolitische Herausforderung gesellschaftsgestaltender Kulturarbeit. München.

Kersten, Jens / Neu, Claudia / Vogel, Berthold (2019): Für eine Politik des Zusammenhalts. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 69 (46). 4–11.

Krieger, Peter (2018): Der ländliche Raum als politisches Bild in Geschichte und Gegenwart. Vortrag beim TRAFO-Ideenkongress. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sIDQigRveqU [02.01.2020].

Kuckartz, Udo (2018): Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung. Weinheim/Basel.

Kujath, Hans J. / Dehne, Peter / Stein, Axel (2019): Wandel des ländlichen Raumes in der Wissensgesellschaft. In: Raumforschung und Raumordnung / Spatial Research and Planning 77 (5). 475–491.

LaFT Baden-Württemberg (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste im ländlichen Raum Baden-Württembergs. Evaluation Gastspielförderung. Bestandsaufnahme Veranstaltersituation. Baden-Baden.

Martin, Olaf (2015): Der Grundwasserspiegel im ländlichen Raum. Plädoyer für eine Kulturpolitik von unten. In: Kulturpolitische Mitteilungen (151). 39–41.

Maschke, Lisa / Mießner, Michael / Naumann, Matthias (2020): Kritische Landforschung. Konzeptionelle Zugänge, empirische Problemlagen und politische Perspektiven. Bielefeld.

Myvillages (Hg.) (2019): The Rural. London.

Renz, Thomas / Götzky, Doreen (2014): Amateurtheater in Niedersachsen. Eine Studie zu Rahmenbedingungen und Arbeitsweisen von Amateurtheatern. Hildesheim.

Rosendahl, Matthias / Scholl, Dominik / Heering, Martin (Hg.) (2016): Freie Darstellende Künste in Deutschland: Daten, Analysen und Porträts. Ergebnisse der Mitgliederbefragungen 2012 – 2015. Berlin.

Schneider, Wolfgang (Hg.) (2014): Weißbuch Breitenkultur. Kulturpolitische Kartografie eines gesellschaftlichen Phänomens am Beispiel des Landes Niedersachsen. Hildesheim.

Schneider, Wolfgang (2020): Von der Angebotsorientierung zur Teilhabeermöglichung. In: Heinicke, Julius / Lohbeck, Katrin (Hg.): Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München. 21–35.

Schneider, Wolfgang / Schröck, Katharina M. / Stolz, Silvia (Hg.) (2019): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin.

Schröck, Katharina M. (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft. Bielefeld.

Spellerberg, Annette (2014): Was unterscheidet städtische und ländliche Lebensstile? In: Berger, Peter A. (Hg.): Urbane Ungleichheiten. Neue Entwicklungen zwischen Zentrum und Peripherie. Wiesbaden. 199–232.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (Hg.) (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden.

Steinbach, Marc (2014): Potemkins Provinzen. Für eine ästhetische Strategie im demografischen Wandel. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch. Berlin. 55–66.

Stolz, Silvia (2019): Traditionen auf dem Prüfstand. Veranstalter und Anbieter im Gastspieltheater. In: Schneider, Wolfgang / Schröck, Katharina M. / Stolz, Silvia (Hg.): Theater in der Provinz. Künstlerische Vielfalt und kulturelle Teilhabe als Programm. Berlin. 52–63.

Thomas, Alexander R. / Lowe, Brian M. / Fulkerson, Gregory M. / Smith, Polly J. (2013): Critical rural theory. Structure, space, culture. Lanham, Md./Plymouth.

Wiesand, Andreas J. (2013): Kulturpolitik. URL: https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/handwoerterbuch-politisches-system/202049/kulturpolitik?p=all [03.01.2020].

zum Eschenhoff, Silke (2021): Versprechen auf die Zukunft – Der Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik am Beispiel der Freien Szene in Niedersachsen. In: Mandel, Birgit / Zimmer, Annette (Hg.): Cultural Governance. Wiesbaden. 101–118.

~~Künstliche Intelligenz als Innovationspotenzial~~ Verantwortung und Möglichkeiten der Freien Darstellenden Künste in Zeiten von KI

Hilke Marit Berger

Allert, Heidrun / Asmussen, Michael / Richter, Christoph (Hg.) (2017): Digitalität und Selbst. Interdisziplinäre Perspektiven auf Subjektivierungs- und Bildungsprozesse. Bielefeld.

Andreas Refsgaard im Interview: A shift from a passive consumer to an active, playful director of domestic technology. URL: https://medium.com/playtronica/andreas-refsgaard-a-shift-from-a-passive-consumer-to-an-active-playful-director-of-domestic-9991e04c8451 [22.12.2020].

Apt, Wenke / Priesack, Kai (2019): KI und Arbeit – Chance und Risiko zugleich. In Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin.

Bender, Emily M / Alexander Koller (2020): Climbing towards NLU: On Meaning, Form, and Understanding in the Age of Data. In: Proceedings of the 58th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics. URL: https://aclanthology.org/2020.acl-main.463/ [14.10.2021].

Benjamin, Walter (2020): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Berlin.

BMBF (2020): KI. Künstliche Intelligenz. URL: https://www.bmbf.de/upload_filestore/pub/Kuenstliche_Intelligenz.pdf [14.10.2021].

Bruguera, Tania (2010): Politische Kunst macht das Publikum zu Bürgern. In: Texte zur Kunst, 2010 (Nr. 80).

Buxmann, Peter / Schmidt, Holger (2019): Künstliche Intelligenz. Heidelberg.

Coeckelbergh, Mark (2020): AI Ethics. Cambridge/MA.

Dreher, Thomas (2016): Kybernetik und die Pioniere der Computerkunst. URL:https://dreher.netzliteratur.net/4_Medienkunst_Kybernetik.html [14.10.2021].

Engemann, Christoph / Sudmann, Andreas (Hg.) (2018): Machine Learning – Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz. Bielefeld.

»Ethik-Briefing. Leitfaden für eine verantwortungsvolle Entwicklung und Anwendung von KI-Systemen«. Whitepaper der Plattform lernende Systeme. URL: https://www.plattform-lernende-systeme.de/files/Downloads/Publikationen/AG3_Whitepaper_EB_200831.pdf [22.12.2020].

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.

Gabriel, Markus (2020): Moralischer Fortschritt in dunklen Zeiten. Berlin.

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.) (2019): Künstliche Intelligenzen. Zeitschrift für Medienwissenschaft 21/11. Heft 2/2019.

Graf, Alexander (2020): Künstliche Intelligenz – Multitalent für Sprache. URL: https://www.spektrum.de/news/kuenstliche-intelligenz-der-textgenerator-gpt-3-als-sprachtalent/1756796 [14.10.2021].

Grüter, Thomas (2011): Klüger als wir? Auf dem Weg zur Hyperintelligenz. Heidelberg.

Heesen, Jessica (Hg.) (2016): Handbuch Medien- und Informationsethik. Stuttgart.

Hofstetter, Yvonne (2019): Digitale Revolution, gesellschaftlicher Umbruch: Eine Technikfolgenbewertung. In Wissen-Macht-Meinung. Velbrück Wissenschaft.

Jonas, Hans (2020): Das Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation. Berlin

Klee, Paul (1920): Schöpferische Konfession. Berlin.

Kogan, Gene: Machine learning for artists. URL: https://genekogan.com/ [14.10.2021].

Koß, Daniela: Diskussionsreflexion. In: Stiftung Niedersachsen (Hg.) (2019): Kultur gestaltet Zukunft. Künstliche Intelligenz in Kunst und Kultur. Hannover.

Leeker, Martina (2001): Theater, Performances und technische Interaktion. Subjekte der Fremdheit. Im Spannungsgefüge von Datenkörper und Physis. In: Gendolla, Peter / Schmitz, Norbert M. (Hg.): Formen interaktiver Medienkunst. Frankfurt am Main. 2001.

Leeker, Martina (2020): Algorithmen in Performances. Umdeutungen, Verbergungen, Ver/Meidungen, Verharmlosungen in der Begegnung von Ingenieurswissen und künstlerischen Experimenten. In: Otto, Ulf (Hg.): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin.

Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater. Berlin.

Lengers, Björn / Lorenz, Tina (2021): Mein Kollege GPT. URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19278:kuenstliche-intelligenz-in-der-dramaturgie-was-textgenerierungsprogramme-fuers-theater-bedeuten-koennten&catid=53&Itemid=60 [14.10.2021].

Lenzen, Manuela (2019): Künstliche Intelligenz. Was sie kann & was uns erwartet. München.

McCarthy, John / Minsky, Marvin L. / Rochester, Nathaniel / Shannon, Claude E. (2006): A Proposal for the Dartmouth Summer Research Project on Artificial Intelligence 195. In: AI Magazine 27/4.

Mouffe, Chantal (2014): Agonistik. Die Welt politisch denken. Frankfurt am Main.

Murrieta Flores, David A. J. (2020): Self-representation and Mimesis in AI Painting. In: Espace Art Actuel, 2020 (124).

Nassehi, Armin (2019): Muster: Theorie der digitalen Gesellschaft. München.

Nioduschewski, Anja (2019): Der Code als Kultur. In: Theater der Zeit 2019 (12). Berlin.

Noble, Safiya Umoja (2018): Algorithms of Oppression. How Search Engines Reinforce Racism. New York.

Otto, Ulf (Hg.) (2020): Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin.

Otto, Ulf (2019): Und Paro lächelt. Von digitalen Figuren, bürgerlichen Ängsten und der Multiplizität des Theaters jenseits des Produktdesigns. In: Theater der Zeit 12/2019. Berlin.

Paaß, Gerhard / Hecker, Dirk (2020): Künstliche Intelligenz. Was steckt hinter der Technologie der Zukunft? Heidelberg.

Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London.

Pizzo, Antonio / Lombardo, Vincenzo / Damiano, Rossana (2019): Algorithms and Interoperability between Drama and Artificial Intelligence. In: *TDR/The Drama Review*, 63/4. New York/Cambridge.

Postbank Digitalstudie 2020. URL: https://www.presseportal.de/pm/6586/4637002 [14.10.2021].

Rauterberg, Hanno (2021): Die Kunst der Zukunft. Über den Traum der kreativen Maschine. Berlin.

Rebentisch, Juliane (2013): Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg.

Reichert, Ramón/ Fuchs, Mathias / Abend, Pablo / Richterich, Annika / Wenz, Karin (Hg.) (2018): Rethinking AI: Neural Networks, Biometrics and the New Artificial Intelligence. Digital Culture & Society (DCS). 4/1. Bielefeld.

Russel, Legacy (2020): Glitch Feminism – A Manifesto. London/New York.

Sadin, Eric (2017): Künstliche Intelligenz. Das geht zu weit! In: Die Zeit. Nr. 24/2017 vom 8. Juni 2017.

Scheuer, Dennis (2020): Akzeptanz von Künstlicher Intelligenz. Grundlagen intelligenter KI-Assistenten und deren vertrauensvolle Nutzung. Heidelberg.

Schmidhuber, Jürgen/ Thorisson, Kristinn R. / Looks, Moshe (Hg.) (2011): Artificial general intelligence: 4th international conference. Berlin/Heidelberg.

Schürer, Oliver (2019): ›Doppelgänger‹. A Dance Performance Research Cycle on Humans and Humanoids. In: Birringer, Johannes / Fenger, Josephine (Hg.): Tanz der Dinge / Things that dance. Bielefeld.

Stalder, Felix (2016): Kultur der Digitalität. Frankfurt am Main.

Stubbe, Julian / Lutze, Maxie / Ferdinand, Jan-Peter (2019): Kreative Algorithmen für kreative Arbeit? In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Berlin.

Sudmann, Andreas (Hg.) (2019): The Democratization of Artificial Intelligence. Net Politics in the Era of Learning Algorithms. Bielefeld.

Tencent Research Institute (2020): Artificial Intelligence: A National Strategic Initiative. Singapore.

Theater der Zeit (Hg.) (2019): Lilith Stangenberg: Kunst ist Bekenntnis. Schwerpunkt Theater und Digitalität. Berlin.

Thielicke, Robert (2019): Geleitwort. In: Wittpahl, Volker (Hg.): Künstliche Intelligenz. Technologie / Anwendung / Gesellschaft. Berlin.

Tuchmann, Kai (2019): Kai Tuchmann on Dramaturgy and Digital Realities. In The Theatre Times (08. Oktober 2019). URL https://thetheatretimes.com/kai-tuchmann-on-dramaturgy-and-digital-realities/. New York, NY [15.10.2021].

URL: https://zkm.de/de/publikation/william-forsythe-improvisation-technologies-0. [14.10.2021].

URL: https://ki.fhws.de/thematik/starke-vs-schwache-ki-eine-definition [14.10.2021].

URL: https://www.plattform-lernende-systeme.de/startseite.html [14.10.2021].

URL: https://www.technologyreview.com/2019/02/04/137602/this-is-how-ai-bias-really-happensand-why-its-so-hard-to-fix/ [14.10.2021].

URL: http://klabauter-theater.de/projects/mythen-der-zweckmaessigkeit/ [14.10.2021].

URL: https://www.anti-bias.eu/biaseffekte/biases-in-kuenstlicher-intelligenz/ [14.10.2021].

URL: https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Artikel/Technologie/kuenstliche-intelligenz.html [14.10.2021].

URL: https://monoskop.org/9_Evenings:_Theatre_and_Engineering [14.10.2021].

URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/de/journey-chat-zizi-show/ [14.10.2021].

URL: https://ars.electronica.art/newdigitaldeal/en/cartesian-shell/ [14.10.2021].

URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/unheimliches-tal-uncanny-valley [14.10.2021].

URL https://bundesforum.art/programm/programmuebersicht/ [22.09.2021].

URL: https://www.madetomeasure.online/de/ [22.09.2021].

URL https://forensic-architecture.org/ [14.10.2021].

URL: https://www.machinaex.com/ [14.10.2021].

URL: https://www.postpragmaticsolutions.com/about [14.10.2021].

URL: https://theaternetzwerk.digital/ [14.10.2021].

URL: https://www.link-niedersachsen.de/ [14.10.2021].

URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [14.10.2021].

URL: http://www.medienkunstnetz.de/werke/robot-k-456/ [14.10.2021].

Wittpahl, Volker (Hg.) (2019): Künstliche Intelligenz. Technologie / Anwendung / Gesellschaft. Berlin.

Wobbeler, Christian (im Erscheinen): KI-generierte Verfahren in den Künsten – Theater/Performance. In: Catani, Stephanie / Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste. Berlin.

Ziemer, Gesa (2013): Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität. Bielefeld.

Mehr als Partizipation – Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste
Svenja Reiner und Hennig Mohr

Ackermann, Judith (2016): Phänomen Let's Play-Video. Entstehung, Ästhetik, Aneignung und Faszination aufgezeichneten Computerspielhandelns. Heidelberg.

Adams, Catherine / Thompson, Terrie Lynn (2016): Researching a Posthuman World. Interviews with Digital Objects, London.

Baier, Christian (2014): Genie. In: Wodianka, Stephanie / Ebert, Juliane (Hg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse. Stuttgart.

Barca, Irina-Simona / Grawinkel-Claassen, Katja / Tiedemann, Kathrin (2021): Das Theater der Digital Natives. Beobachtungen und Erkundungen am FFT Düsseldorf. 1–8. URL: https://www.fft-duesseldorf.de/files/FFT_Das-Theater-der-Digital-Natives_final.pdf [06.01.2022].

Bogner, Alexander / Gaube, Veronika / Smetschka, Barbara (2011): Partizipative Modellierung. Beteiligungsexperimente in der sozialökologischen Forschung. Österreichische Zeitschrift für Soziologie (ÖZS) 36/2. 74–97.

Biedermann, Hannah / Weymann, Christopher / Eschment, Jane (2020): Zuschauerräume hacken. Kinder- und Jugendtheater als radikales Forschungstheater. Podcastfolge. URL: https://soundcloud.com/fft-duesseldorf/sets/fft-podcast?si=925e9f8948bd4f3387c4e846bba88a65 [06.01.2022].

Busemann, Katrin / Tippelt, Florian (2014): Second Screen: Parallelnutzung von Fernsehen und Internet. In: Media Perspektiven 7–8/2014. 408–416.

De Certeau, Michel (1984): The Practice of Everyday Life. Berkeley.

Dreckmann, Kathrin / Butte, Maren / Vomberg, Elfi (2020) (Hg.): Einleitung. Technologien des Performativen. In: Dies.: Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken. Bielefeld.

Feige, Daniel M. (2015): Computerspiele. Eine Ästhetik. Berlin.

Fischer, Gerhard (2001): Communities of Interest: Learning through the Interaction of Multiple Knowledge Systems, 24th Annual Information Systems Research Seminar In Scandinavia (IRIS'24) (Ulvik, Norway), Department of Information Science, Bergen, Norway. 1–14.

Fullerton, Tracy (2018): Game Design Workshop. A Playcentric Approach to Creating Innovative Games, Boca Raton/Florida.

von Gehlen, Dirk (2020): Meme. Berlin.

Gherab-Martin, Karim / Kalantzis-Cope, Phillip (2010) (Hg.): Emerging Digital Spaces in Contemporary Society. Properties of Technology. London.

Gillmor, Dan (2004): The Former Audience Joins the Party. In: Ders.: We The Media. Grassroots Journalism By the People, For the People. Sebastopol/CA. 136–157.

Glouberman, Misha (2020): How to Host a Cocktail Party on Zoom (and have better classes, conferences and meetings, too). medium.com. URL: https://medium.com/swlh/how-to-run-a-zoom-cocktail-party-and-have-better-classes-conferences-and-meetings-too-dc2c5b58f8be [06.01.2022].

Groß, Matthias / Hoffmann-Riem, Holger / Krohn, Wolfgang (2005) (Hg.): Realexperimente. Ökologische Gestaltungsprozesse in der Wissensgesellschaft. Bielefeld.

Höhne, Steffen (2012): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In: Jahrbuch Kulturmanagement 2012 (1). 29–52. Fachverband Kulturmanagement. URL: https://www.fachverband-kulturmanagement.org/das-theaterpublikum/ [06.01.2022].

Huth, Caroline / Rieger, Anne (2021): Relaxed Performances. Ein Orientierungspapier. Diversity Arts Culture. URL: https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/relaxed-performances [06.01.2022].

Jaeckel, Michael (2017): Die Macht der digitalen Plattformen. Wegweiser im Zeitalter einer expandierenden Digitalsphäre und künstlicher Intelligenz. Heidelberg.

Jahn, Thomas (2008): Transdisziplinarität in der Forschungspraxis. In: Bergmann, Matthias / Schramm, Engelbert (Hg.): Transdisziplinäre Forschung. Integrative Forschungsprozesse verstehen und bewerten. Frankfurt am Main. 21–37.

Jenkins, Henry (2006): Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York.

Jenkins, Henry / Clinton, Katie / Purushotma, Ravi / Robison, Alice J. / Weigel, Margaret (2006): Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21th Century. The MacArthur Foundation. URL: https://www.macfound.org/media/article_pdfs/jenkins_white_paper.pdf [06.01.2022].

John, René / Aderhold, Jens / Bormann, Inka (2012): Indikatoren des Neuen. In: Dies. (Hg.): Indikatoren des Neuen. Innovation als Sozialmethodologie oder Sozialtechnologie? Heidelberg. 7–13.

Joly, Pierre-Benoit / Rip, Arie (2012): Innovationsregime und die Potentiale kollektiven Experimentierens. In: Beck, Gerald / Kropp, Cordula (Hg.): Gesellschaft innovativ. Wiesbaden. 217–233.

Kennedy, Jenny (2018): Theorising sharing practice in relation to digital culture. In: Media International Australia, 168 (1). 108–121.

Klein, Kristen (2019): Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt. Forschungsperspektiven im Anschluss an den Begriff der Postdigitalität. In: Zeitschrift Kunst Medien Bildung 2019. 16–25.

Kulhan, Bob (2013): Why ›Yes, and…‹ Might Be the Most Valuable Phrase in Business. In: BIG THINK. URL: https://bigthink.com/articles/why-yes-and-might-be-the-most-valuable-phrase-in-business/ [06.01.2022].

Liebl, Franz / Düllo, Thomas / Kiel, Martin (2005): Before and After Situationism – Before and After Cultural Studies. The Secret History of Cultural Hacking. In: Dies.: Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns. Heidelberg. 13–46.

Mäenpää, Marko / Suominen, Jaakko (2021): Digitization and Digitalization – Where we come from. In: DeVereaux, Constance / Höhne, Steffen / Tröndle, Martin / Mäenpää, Marko (Hg.): Journal of Cultural Management and Cultural Policy/Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik, Vol. 7, Issue 1: Digital Arts and Culture – Transformation or Transgression? 9–22.

Meyer, Thorsten (2013): Next Art Education. Kunstpädagogische Positionen 29. Universität Köln. URL: kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP29_Meyer.pdf [06.01.2022].

Mohr, Henning (2018): Die Kunst der Innovationsgesellschaft. Kreative Interventionen als Suche nach Neuheit. Wiesbaden.

Mohr, Henning (2020): In der Zukunftsgefährdungshaltung. Überlegungen zur Notwendigkeit einer innovationsorientierten Kulturpolitik. In: Kulturpolitische Mitteilungen 168, I/2020.

Mohr, Henning (2021): Zeit für Transformation. Notwendiger Paradigmenwechsel in der Kulturpolitik. Deutscher Kulturrat. URL: https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/zeit-fuer-transformation/ [06.01.2022].

Müller, Sven Oliver (2012): Die Politik des Schweigens: Veränderungen im Publikumsverhalten in der Mitte des 19. Jahrhunderts In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft 2012 (38). 48–85.

Rosen, Jay (2011): The People Formerly Known As the Audience. 25.11.2011. URL: https://www.huffpost.com/entry/the-people-formerly-known_1_b_24113 [06.01.2022].

Schau, Hope Jensen / Gilly, Mary C. (2003): We Are What We Post? Self-Presentation in Personal Web Space. Journal of Consumer Research. 30 (3). 385–404. URL: https://www.researchgate.net/publication/251926758_We_Are_What_We_Post_Self-Presentation_in_Personal_Web_Space [06.01.2022].

Seemann, Michael (2021): Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten. Berlin.

Srnicek, Nick (2016): Platform Capitalism. 33, zit. nach: Seemann, Michael (2021): Die Macht der Plattformen: Politik in Zeiten der Internetgiganten. Berlin.

Stalder, Felix (2009): Neun Thesen zur Remix-Kultur. URL: https://irights.info/wp-content/uploads/fileadmin/texte/material/Stalder_Remixing.pdf [06.01.2022].

Terkessidis, Mark (2015): Kollaboration. Berlin.

Turkle, Sherry (1995): Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet. New York, USA.

Windeler, Arnold / Knoblauch, Hubert / Löw, Martina / Meyer, Uli (2017): Innovationsgesellschaft und Innovationsfelder. Profil und Forschungsansatz des Graduiertenkollegs Innovationsgesellschaft heute. Technical University. Working Papers.

Das Fasziensystem der deutschen Kulturpolitik – Für eine ganzheitliche und nachhaltige kulturpolitische Förderarchitektur

Thomas Schmidt

Interviews

T 01 – T 29

Literatur

BiB (2021): Globale Bevölkerungsentwicklung. Fakten und Trends. BiB.Bevölkerungs. Studien 1/2021. Bundesinstitut für Bevölkerungsforschung. Wiesbaden.

BKM (2021): Neustart Kultur: Milliardenhilfe für Kultur und Medien. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

BKM (2021): Neustart Kultur. Unterstützung für Künstler und Künstlerinnen. Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

Blaeschke, Frédéric / Brugger, Pia / Grzesista, Anna / Riedler, Elisabeth (2020): Kulturfinanzbericht 2020 (hrsg. v. Statistische Ämter des Bundes und der Länder), Wiesbaden.

Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014. 199–225.

Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

Deleuze, Gilles (1996): Die Falte. Frankfurt am Main.

Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. Bonn.

Eichel, Julischka (2021): Wir sind nicht gerettet! Offener Brief an Kulturstaatsministerin Monika Grütters, nachtkritik vom 15.01.2021. URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19049%3Adie-situation-freischaffender-schauspieler-innen-in-der-pandemischen-krise-ein-brief-an-monika-gruetters-von-julischka-eichel [31.03.2022].

Flohr, Michael (2018): Kulturpolitik in Thüringen. Praktiken – Governance – Netzwerke. Bielefeld.

Föhl, Patrick (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. I/2014.

Fonds (2020): Fonds Darstellende Künste. NEUSTART KULTUR. Zwischenbericht. Berlin

Fonds (2021): Fonds Darstellende Künste. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/ [20.05.2021].

Freeman, R. Edward / McVea, John (1995): A Stakeholder Approach to Strategic Management, Charlottesville.

Fülle, Henning (2016): Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010). Berlin.

Goebbels, Heiner (2013): Zeitgenössische Kunst als Institutionenkritik. Stuttgarter Rede zur Zukunft der Kunst.

Hofmann, Hilmar (1979): Kultur für alle. Frankfurt am Main.

Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e. V. (Hg.) (2013): Jahrbuch für Kulturpolitik 2013. Band 13. Thema: Kulturpolitik und Planung. Essen.

KDL (2021): Kulturstiftung der Länder. URL: https://www.kulturstiftung.de/stiftungszweck/ [20.05.2021].

Keuchel, Susanne (2010): Report Darstellende Künste. In: Jeschonnek, Günter (2010) (Hg.): Report Darstellende Künste. Fonds Darstellenden Künste und Kulturpolitische Gesellschaft. Essen.

Kotte, Andreas (2013): Theatergeschichte: Eine Einführung. Köln.

KSB (2021): Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html [20.05.2021].

KSK (2019): Künstlersozialkasse. URL: https://www.kuenstlersozialkasse.de [20.05.2021].

Kulturrat Thüringen e. V. (2019): Forderungskatalog des Kulturrats zur Landtagswahl 2019. Weimar.

Lehmann, Matthias (2018): Kulturstatistiken – Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich. Wiesbaden.

Lehmann, Matthias (2020): Kulturstatistiken – Kulturindikatoren auf einen Blick: Ein Ländervergleich. Wiesbaden.

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): Zweiter Kulturförderplan 2019–2023: Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein Westfalen. Neuss-Nord.

Mittelstädt, Eckhard / Pinto, Alexander (Hg.) (2013): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld.

Moz.de (2019): Ehrenkodex. Gemeindevertreter wollen Korruption verhindern. 08.08.2019. URL: https://www.moz.de/lokales/oranienburg/ehrenkodex-gemeindevertreter-wollen-korruption-verhindern-49066038.html [31.03.2022].

Neustart Kultur (2020): Zwischenbericht. URL: https://www.bundesregierung.de/resource/blob/973862/1836290/78199806b8e92fd9c3eae406a741c886/2021-01-14-bkm-neustartpdf-data.pdf?download=1 [20.05.2021].

Neustart Kultur (2021): Laufende Programme des Jahres 2021. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/neustart-kultur-1772990 [20.05.2021].

Opitz, Stephan (2013): Kommunale Kulturpolitik aus Sicht eines Freien Theaterschaffenden. In: Mittelstädt / Pinto (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld.

Perrot, Anne-Catherine de (2016): Evaluation des Doppelpass - Fonds für Kooperationen im Theater. Kooperationen von freien Gruppen und festen Tanz- und Theaterhäusern. Halle/Saale.

Röper, Henning (2000): Theatermanagement. Köln.

Schmidt, Thomas (2013): Der kreative Produzent. In: Höhne / Tröndle (Hg.): Jahrbuch für Kulturmanagement 2013. Bielefeld.

Schmidt, Thomas (2013): Recherchen in einem Theaterland: Die sechzehn Theater- und Orchestersysteme der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich. Regensburg.

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform. Wiesbaden.

Schmidt, Thomas (2019): Macht und Struktur im Theater. Wiesbaden.

Schmidt, Thomas / Richter, Angela / Zwach, Sabrina u .a. (2021): Rassismus in Düsseldorf. Erwiderung auf den FAZ-Artikel im Wortlaut. In: Berliner Zeitung vom 12.04.2021.

Schneider, Wolfgang (2010): Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft. In: Fonds Darstellende Künste (2010): Report Darstellende Künste. Essen.

Schneider, Wolfgang (2013): Wuppertal ist überall! In: Mittelstädt / Pinto (Hg.): Die Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Diskurse – Entwicklungen – Perspektiven. Bielefeld.

Schröck, Katharina (2020): Landesbühnen als Reformmodell. Partizipation und Regionalität als kulturpolitische Konzeption für die Theaterlandschaft. Bielefeld.

Wink, Rüdiger / Kirchner, Laura u. a. (2014): Studie zur Umwegrentabilität der Eigenbetriebe der Stadt Leipzig. Leipzig.

Eine Frage der Kooperation und Beständigkeit: Kanon und Perspektiven der Förderung der Freien Darstellenden Künste auf Bundesebene

Julius Heinicke und Johanna Kraft

Bharucha, Rustom (1993): Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture. 2. Aufl. London.

Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung: Zusammenarbeit mit Ländern in Afrika. URL: https://www.bmz.de/de/laender/marshallplan-mit-afrika [14.07.2021].

Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018a): Förderung der freien darstellenden Künste. Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste (2018b): Positionen des BFDK 2018. Berlin.

CDU, CSU und SPD (2018): Ein neuer Aufbruch für Europa – Eine neue Dynamik für Deutschland – ein neuer Zusammenhalt für unser Land. Koalitionsvertrag zwischen CDU, CSU und SPD. 19. Legislaturperiode. Berlin.

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Laufende Projekte und Förderprogramme des Dachverband Tanz. URL: http://www.dachverband-tanz.de/projekte/laufende-projekte [19.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Satzung. § 2 Vereinszweck. URL: https://www.dachverband-tanz.danceinfo.de/fileadmin/pdf_library/01_Dachverband_Leitbild_Struktur/Satzung_DTD__Stand-2020-03-04.pdf [17.09.2021].

Dachverband Tanz Deutschland e. V.: Situation freier Tanzschaffender im Kontext der Pandemie. Deskriptive Auswertung der Umfrage des Dachverband Tanz Deutschland (Zeitraum 12. bis 21. Februar 2021). URL: http://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs/Umfragen_Initiativen/Auswertung_DTD_Corona_Umfrage_komprimiert_2021_06_09.pdf [19.09.2021].

Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Kultur in Deutschland. Schlussbericht der Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages. Regensburg.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2020a): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Dr. Anna Christmann, Erhard Grundl, Tabea Rößner, weiterer Abgeordneter und der Fraktion BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN – Drucksache 19/16708 – Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich. URL: https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [23.09.2021].

Deutscher Bundestag (Hg.) (2020b): Künstliche Intelligenz als Impulsgeber im Kulturbereich. URL: https://dserver.bundestag.de/btd/19/171/1917115.pdf [19.09.2021].

Deutsche UNESCO-Kommission (2016): Neues Kulturgutschutzgesetz berücksichtigt UNESCO-Vorgaben Zustimmung durch Bundesrat. Meldungen vom 08.07.2016. URL: https://www.unesco.de/kultur-und-natur/kulturgutschutz/neues-kulturgutschutzgesetz-beruecksichtigt-unesco-vorgabe [10.09.2021].

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020): Im Bund mit der Kultur. Kultur- und Medienpolitik der Bundesregierung. Berlin.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020a): Das 1-Millarde-Rettungs-und-Zukunftspaket für Kultur und Medien. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020).

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (2020b): Erinnern und Gedenken. Orte der Demokratiegeschichte. In: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (Hg.) (2020). 81–109.

Die Bundesregierung; Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz (2018): Strategie Künstliche Intelligenz der Bundesregierung. KI Strategie Deutschland. URL: https://www.bundesregierung.de/resource/blob/975226/1550276/3f7d3c41c6e05695741273e78b8039f2/2018-11-15-ki-strategie-data.pdf?download=1 [19.09.2021]. 6.

Die Bundesregierung (2021a): Aus Regierungskreisen. Der Podcast der Bundesregierung. Monika Grütters zur Situation der Kultur. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/gruetters-podcast-1845016. Minute 6:28 und 9:45 [01.08.2021].

Die Bundesregierung: Nationale Strategie für Künstliche Intelligenz: 12. Dialoge in der Gesellschaft führen und den politischen Handlungsrahmen weiterentwickeln. URL: https://www.ki-strategie-deutschland.de/home.html [19.09.2021].

DIEHL+RITTER: About. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/ueber-uns [18.09.2021].

DIEHL+RITTER: About. Leistungen. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/leistungen [26.07.2021].

DIEHL+RITTER: About. Team. URL: https://www.diehl-ritter.de/de/team [03.08.2021].

Fonds Darstellende Künste (2020): 2020. Geschäftsbericht. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/04/Geschäftsbericht_FDK_2020.pdf [04.03.2022].

Fonds Darstellende Künste: Erfahrungsberichte. URL: https://www.fonds-daku.de/beratung/erfahrungsberichte-2/ [01.07.2021].

Fonds Darstellende Künste: Förderprogramme. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/ [01.10.2021].

Fonds Darstellende Künste: Fonds. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/ [01.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Global Village Projects. URL: https://www.fonds-daku.de/global-village-projects/ [01.07.2021].

Fonds Darstellende Künste: Konfiguration. URL: https://www.fonds-daku.de/sonderprogramm-konfiguration/ [17.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/konzeptionsfoerderung/ [08.07.2021].

Fonds Darstellende Künste: Konzeptionsförderung – Regularien. URL: https://www.fonds-daku.de/wp-content/uploads/2021/01/Regularien-Konzeptionsförderung_24112020.pdf [03.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: Satzung. URL: https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/verein/satzung/ [12.09.2021].

Fonds Darstellende Künste: #TakeHeart. URL: https://www.fonds-daku.de/takeheart/ [04.10.2021].

Fonds Darstellende Künste: #TakeThat. URL: https://www.fonds-daku.de/takethat/ [04.10.2021].

Goethe-Institut: Gastspiele in Deutschland. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/gas.html [12.07.2021].

Goethe-Institut / Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit / Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.) (2021): Außenblick: Internationale Perspektiven auf Deutschland in Zeiten von Corona. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/pub/aus.html [13.07.2021].

Goethe-Institut: Internationale Koproduktionsfonds. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/mus/ikf.html#accordion_toggle_20757478 [28.06.2021].

Goethe-Institut: Latitude. Machtverhältnisse umdenken – für eine entkolonialisierte und antirassistische Welt. URL: https://www.goethe.de/prj/lat/de/udt.html [11.10.2021].

Goethe-Institut: Nachwuchsförderung. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/auf/tut/nch.html [08.07.2021].

Goethe-Institut: Organisation. URL: https://www.goethe.de/de/m/uun/org.html [06.07.2021].

Goethe-Institut: Tanz und Theater. URL: https://www.goethe.de/de/uun/auf/tut.html [01.07.2021].

Joint Adventures: Gastspiele Tanz. URL: https://www.jointadventures.net/nationales-performance-netz/gastspiele-tanz/ [08.07.2021].

Heinicke, Julius (2016): Theatre in Transformation. Was Deutschland von Südafrika lernen kann. In: Theater heute. 2016 (5). 75–76.

Kegler, Beate (2020): Wurst und Spiele: Lernen vom Land? Gemeinwesengestaltung von allen für alle. In: Heinicke, Julius / Lohbeck Katrin: Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München.

Kulturstiftung des Bundes: Abschlussbericht 2018. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/download/jahresberichte/Jahresbericht_2018.pdf [03.03.2022].

Kulturstiftung des Bundes: Die Satzung der Kulturstiftung des Bundes. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung/satzung.html) [20.06.2021].

Kulturstiftung des Bundes: Jahresbericht 2019.

Kulturstiftung des Bundes: TURN. URL: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/nachhaltigkeit_und_zukunft/detail/turn_fonds_fuer_kuenstlerische_kooperationen_zwischen_deutschland_und_afrikanischen_laendern.html [29.06.2021].

Neumann, Bernd (2013): Grußwort des Kulturstaatsministers Deutsche. In: UNESCO- Kommission e. V. (Hg.): Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes. Bonn.

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: Förderkriterien für die Kofinanzierung von Bundesprogrammen im Zusammenhang mit der Covid-19-Pandemie. URL: https://www.mwk.niedersachsen.de/ausschreibungen/kofinanzierung-von-bundesprogrammen-im-zusammenhang-mit-der-covid-19-pandemie-193550.html [01.06.2021].

Schneidewind, Uwe (2018): Die große Transformation. Eine Einführung in die Kunst gesellschaftlichen Wandels. Frankfurt am Main.

Schneider, Wolfgang (et al.) (Hg.) (2019): Dispositive der Transformation: Kulturelle Praktiken und künstlerische Prozesse. Hildesheim/Zürich/New York.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2017): What Time is it on the Clock of the World? URL: https://time-issues.org/spivak-what-time-is-it-on-the-clock-of-the-world/ [09.10.2021].

Swenson, Astrid (2007): »Heritage«, »Patrimoine« und »Kulturerbe«. Eine vergleichende historische Semantik. In: Hemme, Dorothee / Tauschek, Markus / Bendix, Regina (Hg.): Prädikat »HERITAGE«. Wertschöpfung aus kulturellen Ressourcen. Berlin. 53–74.

Tanzfonds.de: Tanzfonds Erbe. URL: https://tanzfonds.de/ [26.09.2021].

Tanzfonds.de: Über uns. URL: https://tanzfonds.de/ueber-uns/ [26.09.2021].

Tanzpakt Stadt Land Bund: Initiative Stadt-Land-Bund. http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/initiative-s-l-b/ [19.09.2021].

Tanzpakt Stadt Land Bund: Kuratorium. URL: http://www.tanzpakt.de/ueber-tanzpakt/kuratorium/ [19.09.2021].

Gegenwart und Zukunft von Kultur- und Theaterentwicklungsplanung in der Bundesrepublik Deutschland

Thomas Schmidt, Melina Eichenlaub, Vanessa Hartmann, Rebecca Rasche, Esther Sinka

Interviews

Berlin: B 01 – B 21
Hessen: H 01 – H 30
NRW 01 – NRW 27
Thüringen: TH 01 – TH 20
Übergeordnet: T 01 – T 29

Literatur und Quellen

Bevölkerung am 31.12. nach Geschlecht (2021): Landesbetrieb IT.NRW. URL: https://www.it.nrw/statistik/eckdaten/bevoelkerung-am-3112-nach-geschlecht-926 [03.07.2021].

BKM (2021): Neustart Kultur: Milliardenhilfe für Kultur und Medien. Die Beauftragte für Kultur und Medien. Meldung.

Blumenreich, Ulrike (2014): Stand der konzeptbasierten Kulturpolitik in den Bundesländern. In: Jahrbuch für Kulturpolitik 2014. 199–225.

Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern, Berlin.

Deutscher Bühnenverein (2020): Theaterstatistik 2018/2019: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. Bonn.

Eichel, Julischka (2021): Wir sind nicht gerettet! Offener Brief an Kulturstaatsministerin Monika Grütters. nachtkritik vom 15.01.2021.

Föhl, Patrick S. (2014): Kulturentwicklungsplanung. Instrument zeitgemäßer Kulturpolitik oder überladener Hoffnungsträger. In: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 144. I/2014.

Föhl, Patrick et al. (2017): Abschlussbericht zur Kulturentwicklungsplanung:

Freistaat Thüringen: Landeshaushaltspläne 2013/14-2021. Einzelplan 02 – Thüringer Staatskanzlei. (2013 – 2021).

HA Hessen Agentur GmbH (o. D.): Kulturatlas Hessen. Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.) Wiesbaden.

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst (o. D.): Was ist der Masterplan Kultur Hessen? URL: https://wissenschaft.hessen.de/kultur/kulturpolitik/masterplan-kultur-hessen/was-ist-der-masterplan-kultur-hessen [08.09.2021].

Hessisches Statistisches Landesamt Wiesbaden (2019): Bevölkerung in Hessen 2060. Regionalisierte Bevölkerungsvorausberechnung für Hessen bis 2040, Wiesbaden.

laPROF (o.D.): Mitglieder. URL: https://www.laprof.de/ueber-uns/mitglieder/ [11.10.2021].

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (2015): Kulturfördergesetz NRW: Gesetz zur Förderung und Entwicklung der Kultur, der Kunst und der kulturellen Bildung in Nordrhein-Westfalen, URL: https://www.mfkjks.nrw.de/publikationen [01.08.2021].

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (2020): Zweiter Kulturförderplan 2019–2023. Kulturpolitischer Aufbruch Stärkungsinitiative Nordrhein Westfalen. Neuss-Nord.

Ministerium für Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen (2021). URL: https://www.mkw.nrw [16.09.2021], https://www.mkw.nrw/kultur/foerderungen/foerderung-der-freien-darstellenden-kuenste [01.07.2021], https://www.mkw.nrw/sites/default/files/media/document/file/171005_MKW_NRW_Ministerium_Reden_Ministerin_kulturpolitische_schwerpunkte.pdf [19.07.2021],

https://www.mkw.nrw/FAQ_Sofortprogramm [28.07.2021].

Sauer, Ilona u. a., laPROF Hessen e. V. (o. D.): Landschaft der Freien Darstellenden Künste in Hessen. Ein landesspezifisches Gutachten im Auftrag des Fonds Darstellende Künste, Frankfurt am Main.

Schmidt, Thomas (2013): Recherchen in einem Theaterland: Die sechzehn Theater- und Orchestersysteme der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich, Regensburg.

Schmidt, Thomas (2017): Theater, Krise und Reform, Wiesbaden.

Schmidt, Thomas (2019): Macht und Struktur im Theater, Wiesbaden.

Schmidt, Thomas (2020): Modernes Theatermanagement, Wiesbaden.

Schneider, Wolfgang (2010): Es geht um die Zukunft unserer Theaterlandschaft. In: Fonds Darstellende Künste (2010): Report Darstellende Künste. Essen.

Schneider, Wolfgang (2013): Theater entwickeln und planen, Bielefeld.

Thüringer Staatskanzlei / Hoff, Benjamin-Immanuel (2017): »Perspektive 2025«. Sicherung und Fortentwicklung der Thüringer Theaterlandschaft, Erfurt.

Regionale Perspektiven aus der Krise – Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19

Aron Weigl / EDUCULT

Blumenreich, Ulrike (2016): Aktuelle Förderstrukturen der freien Darstellenden Künste in Deutschland. Ergebnisse der Befragung von Kommunen und Ländern. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.). Berlin.

Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.) (2021): Markante Leuchtzeichen in einer ausdifferenzierten Theaterlandschaft. Strukturen, Potentiale und Bedarfe der freien darstellenden Künste: Bestandsaufnahmen aus 16 Bundesländern. Berlin.

Fonds Darstellende Künste e.V. (2021): NEUSTART KULTUR: #takecare. URL: https://www.fonds-daku.de/programme/neustart_kultur_takecare/ [06.12.2021].

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (2021): Unterstützung für Selbstständige und Unternehmen. URL: https://www.bundesregierung.de/breg-de/themen/coronavirus/info-unternehmen-selbstaendige-1735010 [06.12.2021].

Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2020): Kulturfinanzbericht 2020. Wiesbaden. URL: https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bildung-Forschung-Kultur/Kultur/Publikationen/Downloads-Kultur/kulturfinanzbericht-1023002209004.pdf?__blob=publicationFile [06.12.2021].

Weigl, Aron / EDUCULT (2018): Freie darstellende Künste und Kulturelle Bildung im Spiegel der bundesweiten Förderstrukturen. Bundesverband Freie Darstellende Künste e. V. (Hg.). Berlin.





Die Freien Darstellende Künste sind durch ihre interdisziplinären wie transnationalen Arbeitsweisen längst zu einer prägenden Kraft der Kulturlandschaft wie für gesellschaftliche Transformationen avanciert. Ihre Kunst nachhaltig so aufzustellen und zu unterstützen, dass sie ihrer experimentell-kritischen und zugleich gemeinschaftsstiftenden Rolle in der Gesellschaft auch künftig gerecht werden können, muss Aufgabe der Fördereinrichtungen der Kommunen, der Länder und besonderes des Bundes sein.



Holger Bergmann, Geschäftsführer Fonds Darstellende Künste

Fonds Darstellende Künste e. V.
Welserstraße 10-12, 10777 Berlin
Nebenstelle: Lützowplatz 9, 10785 Berlin
Tel.: 030 6293126-10
E-Mail: info@fonds-daku.de

Geschäftsführung (nach §30 BGB)
Holger Bergmann

Vorstand
Prof. Dr. Wolfgang Schneider (Vorsitzender),
Ilka Schmalbauch, Ute Kahmann

Wissenschaftliche Leitung
Prof. Dr. Wolfgang Schneider

Wissenschaftliche Beratung
Dr. Thomas Renz

Projektleitung
Björn Frers

Lektorat
Dorte Lena Eilers, Jakob Hayner,
Anja Nioduschewski, Erik Zielke

Korrektorat
Christoph Tempel

Gestaltung
Uta Oettel, Anna Risch

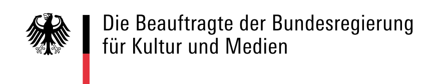
Druck
Pinguin Druck

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

ISBN
978-3-8376-6321-1 (Print)
978-3-8394-6321-5 (PDF)
https://doi.org/10.14361/9783839463215
Buchreihen-ISSN: 2700-3922
Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Der Fonds Darstellende Künste e.V. bedankt sich bei allen Beteiligten, die diese Publikation durch ihre Unterstützung bzw. Expertise ermöglicht haben, insbesondere bei der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien für die Förderung im Rahmen von NEUSTART KULTUR.

Gefördert durch:





Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

